

UNIVERSAL
LIBRARY

OU_192031

UNIVERSAL
LIBRARY

OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No. M925/E36S Accession No. M4571

Author एकलव्य.

Title संगीताचे मानकरी. 1949

This book should be returned on or before the date last marked below.

‘एकलव्य’

संगीताचे मानकरी



प्रकाशनक्रमांक

३४

ग. पां. परचुरे प्रकाशन-मंदिर, मुंबई ४

मूल्य अडीच रुपये

प्रकाशक :

ग. पां. परचुरे,
ग. पां. परचुरे-
प्रकाशन-मंदिर,
गोरेगांवकर चाळ क्र. २,
गिरगांव, मुंबई ४

सर्वाधिकार सुरक्षित

आवृत्ति पहिली
१९४९

मुखपृष्ठ सजावट :

दीनानाथ दलाल

मुद्रक :

वि. पु. भागवत,
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो,
खटाववाडी, मुंबई ४

अनुक्रम :

- १ प्रस्तावना
- २ सौ. हिराबाई बडोदेकर
- ३ स्वरदेवता सुंदराबाई जाधव
- ४ बालगंधर्व
- ५ बालगंधर्व-नट-निर्माता
- ६ मा. कृष्णराव
- ७ सवाई गंधर्व
- ८ कै. बापुराव पेंढारकर
- ९ कै. दीनानाथ मंगेशकर
- १० श्री. नारायणराव व्यास
- ११ स्वरगंधर्व मरहूम अबदुल करीमखॉ
- १२ श्रीमती केसरबाई केरकर
- १३ मरहूम मंजीखॉ

प्रस्तावना

१९३१ सालची गोष्ट. श्री. मो. ग. रांगणेकरांनी ' वसुंधरा ' नांवाचे एक नवीन आणि नावीन्यपूर्ण साप्ताहिक काढले होते. माझा त्यांचा परिचय होताच त्यांनी मला माझ्या आवडत्या विषयावर लिहिण्यास सांगितले. मी श्री. हिराबाई बडोदेकरांवर लेख लिहून त्यांना दिला. त्यांनी तो संपादकीय खात्रीने प्रसिद्ध केला. हा लेख वाचताच मुंबईत त्या काळी ' हा एकलव्य कोण ? ' म्हणून वाचक प्रशंसापर चौकशी व चर्चा करू लागले. आम्हीही ह्या चर्चा निरनिराळ्या ठिकाणी ऐकत असू. त्यांत भाग घेऊन मौज करीत असू. यापुढील लेख मी जास्त आत्म-विश्वासाने लिहिले, आणि रांगणेकरांनी ते आकर्षकपणे छापले. १९३३ साली ' आजचे गायक ' ही लेखमाला पुस्तकरूपाने रांगणेकरांनीच प्रसिद्ध केली. आज दुसरी आवृत्ति काढण्यास माझे एक दुसरे स्नेही श्री. खुपरेकरशास्त्री हे कारणीभूत होत आहेत. त्यांच्या दुर्दम्य उत्साहामुळे ' आजच्या गायकांची ' ही सुधारल्यामुळे आपोआप वाढलेली ही दुसरी आवृत्ति निघत आहे. या आवृत्तीत माझा ' बालगंधर्व-नट-निर्माता ' हा निबंध मी मुद्दाम घालीत आहे.

दुर्दैवाने या लोकप्रिय गायकांपैकी चार गायक-श्री. बापुराव पेंढारकर, मंजीखॉ, अब्दुल करीमखॉ, दीनानाथ मंगेशकर-आज ह्यात नाहीत. तरी पण त्यांच्या ऐन जमान्यांत त्यांच्या कलेचे गुणवर्णन मी केले होते, त्याबद्दल मला समाधान वाटत आहे.

ल्हानपणापासून चांगल्या चांगल्या गायनाच्या मैफली, नाट्यप्रयोग, जल्से, खाजगी मेहनती ऐकून गायनकलेबद्दल, गायकांबद्दल जे विचार माझ्या मनांत वारंवार घोळत, रसिक व तज्ज्ञ लोकांजवळ वादविवाद व चर्चा करून जो निष्कर्ष निघे, जो तत्त्वबोध होई, तो या लेखमालेत सादर केला आहे. माझी मते यांतील सर्व गायक-गायिकांची उत्तम गाणी, रंगलेल्या मैफली, जल्से, नाटकें ऐकून व पाहून झालेली आहेत. नुसत्या ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स ऐकून नव्हेत. ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स्ची मी वारंवार उदाहरणे दिली आहेत ती एवढ्याकरताच की, त्या त्या

रेकॉर्ड्समध्ये मी उल्लेखिलेले गुणदोष, गायकांची वैशिष्ट्ये तर दिसून येतातच, पण शिवाय तीं रेकॉर्ड्स वाचकांस स्वतःला ऐकावयास मिळून त्यांनाहि आपली खात्री करून घेतां येते ! या रेकॉर्ड्सच्या साहाय्याने, व हल्लीं रेडियोमुळेहि, गायकांचीं गाणींहि आपणास घरवसल्या ऐकावयास मिळतात, आणि त्यांतल्या त्यांत रेकॉर्ड्समधील तर पाहिजे तितक्या वेळां ऐकतां येतात ! या उदाहरणांमध्ये रेकॉर्डिंगचा दोष असलेल्या रेकॉर्ड्सचीं उदाहरणे टाळलीं आहेत.

समाजामध्ये कोणत्याहि गायकाबद्दल समजस व डोळस मत व्हावें, विवेचक बुद्धि वाढून अंधश्रद्धा, दुसऱ्याच्या मतांची री ओढण्याची भगतबुद्धि, नाहींशी व्हावी, हाच प्रमुख हेतु मनांत धरून त्यांच्या कलेचें निर्भीडपणें निःपक्षपाती विवेचन व परीक्षण मीं केले आहे. कांहीं उतावीळ व उथळ मनोवृत्तींच्या लोकांना, एकादें गाणें ऐकल्यावर जे तात्कालिक परिणाम त्यांच्या मनावर होतात तेच अखेरचीं व पक्कीं मते म्हणून सांगण्याची संवय असते. त्यांनाच ते चिकटून बसतात. एकादे वेळीं गायकाची तबियत लागत नाहीं, गाणें जमत नाहीं. त्यावेळीं त्याच्या गायकीचा खरा प्रकाश पडत नसतो. सवाई गंधर्वांच्या आवाजांतील दोषांमुळे, किंवा पुढें कै. मंजीर्वांची रोजची मेहनत सुटल्यामुळे, त्यांची एखादी मैफल रंगत नसे असा अनुभव आहे; पण म्हणून लगेच उतावीळपणें हे गायक वाईट ठरविणें धाष्ट्याचें आहे. त्यांच्या अनेक रंगलेल्या मैफली ऐकल्यानंतर विचारपूर्वक वनेल तें खरें मत ! कांहीं लोकांचा एकच कोणी आवडता गायक असतो. त्याच्यापुढें त्यांना दुसरे चांगले चांगले गायकहि कःपदार्थ वाटतात. कांहीं लोक मीं असे पाहिले आहेत कीं, ज्या गाणारांचा 'चलतीचा जमाना' असेल त्यांचीच सारखी ते स्तुति करतात. ते जें गातील तें प्रमाण मानून त्याची सारखी नकळ करतात. असेच आमचे एक गाणारे मित्र श्री. व्यासांची अडाण्यांतील 'येरी मोहे' हें रेकॉर्ड ऐकून इतके खूष झाले कीं, त्यांनीं त्या पहिल्या उत्साहाच्या भरांत मास्तर कृष्णराव यांची 'मुंदरी मोरी काहे को' ही अडाण्याची रेकॉर्ड अगदीं वाईट ठरविली; व 'मास्तरांना व्यासांनीं मारून टाकलें !' असे उद्गार काढले. मीं नंतर लगेच 'मुंदरी मोरी' मुद्दाम लावली. तेव्हां लगेच आमच्या मित्रवर्गाचें मत डळमळू लागलें. अखेरीस त्यांनीं आपले शब्द परत घेतले. दुसरे कांहीं असे असतात कीं, संगीतावरील एक दोन पुस्तकें वाचून, नुसती तात्त्विक माहिती मिळवून, स्वरज्ञानाच्या अभावींहि आपणास संगीतांतील अगदीं दर्दी समजतात; व ख्यालाखेरीज इतर सर्व गाणें हलक्या दर्जाचें समजतात. असल्या एकांगी, पढिक व

अरसिक दुराग्रहांचीं मते, सुंदराबाईंची एकच टुंबरी ऐकून, हिराबाईंचें ' राधेः कृष्ण बोल ' हें भजन ऐकून किंवा मंजीखाँचें 'ऐकव तव मधु बोल' हें भावगीत ऐकून " या संगीताची लजत काहीं औरच आहे बुवा !" या विचारसरणीकडे झुकू लागलेलीं मीं पाहिलीं आहेत. त्याच्या उलट " आम्हाला शास्त्रविद्वान् काहीं माहीत नाही. पण संगीत ही कला आहे; तिचा बुद्धीपेक्षां अंतःकरणशी, भावनांशीं जास्त संबंध आहे, हें आम्हाला समजतें. आमचें मन ज्यांत रमतें, ज्यानें आमच्या चित्तवृत्ति तल्लीन होऊन अंतःकरण भरून येतें, तेंच खरें संगीत !" अशी संगीताची खरीखुरी टोकताळ्याची व्याख्या करणारे साधेभोळे लोकच मी खरे रसिक व जास्त प्रामाणिक आहेत असें समजतां, व मला तेच जास्त पसंत आहेत. आमच्या संगीताच्या इतिहासांत ध्रुपदगायकीमध्ये, रसदृष्ट्या रुढ असलेल्या चार बांधींचा केलेला स्पष्ट उल्लेख पाहिला, चिजांचा अर्थ आणि त्यांतील भावना व रस तपासला, तर वरील मतालाच पुष्टि मिळते. " ख्यालगायन म्हणजे बुद्धिप्रधान गायन, स्वरविलासपूर्ण गायन; तेथें शब्दांची, रसाची, भावनेची अपेक्षा मुळींच नसते " अशा मुळांतच चुकीच्या, एकेरी व दिशाभूल करणाऱ्या विचारसरणीला आणि मताला त्या इतिहासांत आधार नाही. शिवाय कलेच्या व्याख्येंतहि तसा आधार नाही. संगीत हें प्रथम कला आहे. टॉल्स्टॉयनें उत्तम कलेची व्याख्या अशी केली आहे कीं, जी कला कलावंतांनै अनुभवलेल्या भावना दुसऱ्या व्यक्तीमध्ये तुल्य भावना निर्माण करून त्याला त्या अनुभवावयास लावत तीच उत्तम कला. " संगीत कला म्हणजे भावनांचा विलास; इतकेंच नव्हे, तर ब्राह्म साधनाचें साहाय्य न घेतां, इतरांमधील भावना जागृत करण्याचें कार्य संगीताइतकें दुसऱ्या कलांना साधत नाही. भावनेला न विसरणारा गायक अर्थात् अधिक लोकप्रिय ठरतो. गोहरजानच्या असामान्य लोकप्रियतेनें हें एक प्रमुख कारण होतें कीं, त्यांनीं भावनेला आपल्या गायनापासून कधींच दूर लोटलें नाही. " असें गोविंदराव टेंबे ' रत्नाकरा ' मधील आपल्या ' गायिका गोहरजान ' या लेखांत लिहितात. (वरील उतान्यांतील तिरपा टसा माझा आहे.) हेतुशिवाय कोणचीहि कला व्यर्थ आहे. ध्येयाशिवाय कला फुकट आहे. Art is not an end in itself. कलेची ही दृष्टि टेंवूनच गायकांच्या गायनाचें परीक्षण मीं केलें आहे. वाचकांस वरील व्याख्या पढत असल्यास त्यांनीं आपल्या आवडल्या गायकांस ही कसोटी लावून पहावी. तिला उतरतील ते खरे कलावंत गायक; बाकीचे नुसतेच गायक. ख्यालगायकीनें स्वरांची, गळ्याची व तालाची तयारी होते. परंतु गेय रागहि भावनापरिपोषक अगूं शकतात, नैसर्गिक रंजन

व भावनाविलास हें स्वरांचें दुहेरी कार्य आहे, हें जोंपर्यंत आमच्या गायकांस व वरील एककल्ली विचारांच्या श्रोत्यांस पटत नाही, तोंपर्यंत गवयी गाणें म्हणजे बुद्धीची व गळ्याची शुष्क कसरत आहे, असें मी म्हणेन.

कांहीं श्रोत्यांना तानत्राजीचें गाणें फार प्रिय असतें. विशेषतः नवशिक्या गाणाऱ्यांना ! या तानेमुळें रागहानि, स्वरसौंदर्यहानि होत असली, तरी त्यांना ती खपते. “ काय तयार गळा फिरतो आहे ! ” असे उद्गार आपणास ऐकूं येतात. “ अहो, पण राग बिघडला. ” “ जाऊं द्या हे ! गळा काय अचाट अन् सहज फिरतो ! ” असे महेश्वर संगीत जाणणारांचेसुद्धां उद्गार मीं ऐकले आहेत. “ सौंदर्यहानीचा दोष पतकरूनहि ख्यालगायकीच्या इतर अंगांची त्या मेहनत करतात, हें काय थोडें आहे ? ” असे मीं जाणत्या व संगीतांतील दर्दी म्हणून गणल्या गेलेल्यांच्या मुलाखतींतील उद्गार वाचले आहेत. तान ही संगीतांतील एक अलंकार आहे; आणि तिचा उपयोग चमत्कृति, रसपरिपोष याकरतां योग्य प्रमाणांत करावयाचा असतो. तानेचा अयोग्य व भरमसाट उपयोग महाराष्ट्रांतील नामवंत गायक, नट व गायिका करीत आहेत, ही खेदाची गोष्ट आहे. जणुं काय तान म्हणजेच सर्व कांहीं संगीत असें त्यांना वाटतें. रंगभूमीवरील नटांनीं तर या तानत्रातीत धरबंदच सोडला होता व आहे. स्त्रीभूमिका करीत असतांना पडजीभ दिसेपर्यंत तोंड उघडून, सर्वांत लांब व पल्लेदार तानांचीं भेंडोळीं जो नट सोडील त्याला गंधर्व, सर्वाई गंधर्व, नटसम्राट्, कोकिल म्हणण्यापर्यंत प्रेक्षकहि उल्लू झाले होते. एकाच भावनापूर्ण आलापानें अशा अफाट तानांचा परिणाम धुवून गेलेला मीं पाहिला आहे. “ गोहरजानचें रसपूर्ण व भावनापूर्ण गाणें ऐकल्यावर आमची तानत्राजी फुकट आहे ” असे सार्थ उद्गार मुंबईतील जुन्या पिढींतील श्री. अंजनीबाईसारख्या नामवंत गायिकेनें माझ्यादेखत एकदां काढले होते. हे उद्गार या नटसम्राटांनीं, कलानिधींनीं व चूडामणींनीं मनन करण्यासारखे आहेत; त्याप्रमाणेंच महाराष्ट्रांतील विदुषी म्हणून गणल्या गेलेल्या गायिका व त्यांचे स्तुतिपाठक यांनींही !

विलंबित लयीपासून द्रुत लयीपर्यंत मीं डघसीटस्वरालापतानयुक्त गायन श्रोत्यानें शांतपणें ऐकून रसग्रहण करावयाचें असतें. खरा कसबी गायक या सर्वांगांमध्ये सारखेंच कौशल्य दाखवीत असतो. खरा विद्वान् कलावंत या सर्वांगांमध्ये परिपूर्ण असून रागप्रकृति शुद्ध ठेवीत असतो, हेहि श्रोत्यानें पहावयाचें असतें. उगीच एकानें ‘ वहावा ’ म्हटलें कीं, आपणहि कांहीं न समजतां ‘ वहावा ’ देणें म्हणजे आंधळेपणा आहे. त्यानें कां ‘ वहावा ’ दिली याचा शोध घेतला पाहिजे. तरच

आपली गाणें समजण्याची शक्ति वाढते. नाही तर आंघळेपणाची, परप्रत्ययनेय बुद्धीची वाढ होते. 'वाहवा' देणारा कितीहि 'मोठा' किंवा 'जाणता' म्हणून गणला गेलेला असला, तरी त्याच्या मताची चिकित्सा करण्याची संवय लावून घेतल्याशिवाय खरेंग्योटें कसें कळणार आणि जाणते श्रोते तरी निर्माण केव्हां होणार ? जाणत्या श्रोत्यांमुळेच खऱ्या कलेची वाढ होते. परप्रत्ययनेय बुद्धीच्या श्रोत्यांमुळे खरे कलावंत मागे पडून काहीं खास 'आवडते' तेवढेच 'विद्वान्' व कसबी म्हणून गाजले जातात. हा अन्यायकारक प्रकार बंद पडला पाहिजे, एवढ्याच हेतूनें हें स्पष्टपणें विस्तारानें सांगितलें आहे.

या पुस्तकाची ही दुसरी आवृत्ति काढीत असतांना माझ्या अनेक स्नेह्यांनीं मला महत्त्वाच्या सूचना करून साहाय्य केल्याबद्दल त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानतो.

पुणे,
२१, ऑक्टोबर १९४९

—एकलव्य

सौ. हिराबाई बडोदेकर

आपल्या मोहक व मधुर गायनाने हिराबाईंनी अखिल महाराष्ट्रालाच काय पण हिंदुस्थानालासुद्धा आपलेसे करून टाकले आहे. हिराबाई म्हटले की, 'राधेकृष्ण बोल' या भजनाची तत्काळ आठवण होते. सुंदराबाईप्रमाणे आपल्या जलशामध्ये वारंवार गाऊन त्या भजनाची लोकप्रियता महाराष्ट्रांत त्यांनीच वाढविली.

निसर्गामध्ये वैचित्र्य आहे, तसेच वैशिष्ट्यहि आहे. कोकिलेचा आवाज गोड आहे; बुलबुल पक्ष्याचाहि आवाज गोड आहे. दोघांच्या गोडीत फरक आहे. या फरकामुळेच वैशिष्ट्य प्राप्त होते. गायकांच्या बाबतीत आपणांस हेंच दिसून येईल. निरनिराळ्या गायकांच्या गळ्यांतून आपण पुष्कळदां तीच चीज, तेंच पद ऐकतो. परंतु प्रत्येकाच्या आवाजांत म्हणजे त्याच्या जातीत व गोडव्यांत फरक असल्यामुळे त्यांत वैचित्र्य वाटते. हिराबाईंच्या निसर्गतःच मधुर आवाजाची हीच गोष्ट आहे. त्यावर ख्याल गायकीचा संस्कार झाल्यामुळे त्याला पीळ, वजन, भरीवपणा व मेहनतीची गोलाई प्राप्त झाली आहे. काव्यमय भाषेत बोलायचें झाल्यास हिराबाईंच्या नैसर्गिक आवाजाचें साम्य वसंतरावमधील शांतिदायक चंद्रिकेशी आहे. विशेषतः, त्यांची भजने ऐकतांना हा परिणाम होतो. म्हणूनच कै. रामकृष्णबुवा वझे यांनी, "हिराबाईंच्या गाण्यामुळे आजारी माणसालासुद्धा बरे वाटेल" असे सार्थ उद्गार एका प्रसंगी काढले होते. असा त्यांच्या आवाजाचा परिणाम आहे. हा आवाज ख्यालाच्या गायकीस जितका योग्य आहे, तितकाच तो ललितसंगीतास व नाट्यसंगीतासहि आहे. नाट्य व ललितसंगीतास विशेषत्वाने आवाजाची गोडी व लवचिकपणा आवश्यक असतो. हे दोनहि गुण हिराबाईंच्या आवाजांत असल्यामुळे त्यांची गायनाची बैठक जशी रंगते, तसेच त्या करीत असलेले नाटकहि त्यांच्या या मधुर व लवचिक आवाजामुळे फारच थोड्या अवकाशांत रंगते. याचा अनुभव 'सौभद्र' नाटकांतील सुभद्रेचें पहिलेंच पद 'प्रियकर माझे भ्राते' हिराबाईंच्या गळ्यांतून ज्यांनी ऐकले असेल त्यांनाच

संगीताचे मानकरी

आला असेल. त्यांनीं हे पद सुरु केल्याबरोबर त्या आर्त स्वरामुळे सुभद्रेविषयीं श्रोत्यांमध्ये एकदम सहानुभूति निर्माण होई. हे पद त्या फारच थोडा वेळ गात असत. परंतु त्यांच्या कंठांतून करुणरसपूर्ण स्वरांची उपज होत असतांना ज्यांच्या अंतःकरणाला पाझर फुटला नाही, ते मुक्त अथवा पशु समजावेत. त्यांच्या स्वरांत विलक्षण लोंच आहे. वरील पद म्हणत असतांना, त्यांचे स्वर लोंचदार लागत असल्यामुळे रसनिष्पत्ति होत असे. त्यांच्या आवाजाची उंची खूप आहे. ' पांडु नृपति ' हे पद गातांना तारससकांतील पंचमापर्यंत त्या सहज जाऊन येतात; इतकेच काय, पण ' तोसे नाही बोलूं रे ' ही तुंबरी गातांना तर त्या धैवतापर्यंतहि सहज जाऊन येतात.

कोणत्याहि विद्येच्या प्राप्तीस आवश्यक असलेली बुद्धीची ग्रहणशक्ति हिरान्नाई-मध्ये विशेष तीव्रतेने वास करीत आहे. अतिशय अवघड तान, हरकत किंवा चीज एकदोनदां ऐकली कीं, त्यांना ती गळ्यांतून सहज काढतां येते. त्यांचे गुरु खांसाहेब वहिदखां त्यांच्या या गुणावर इतके लुब्ध होते कीं, जी तयारी करायला विद्यार्थ्यांला तीन चार वर्षे लागलीं असतीं, ती एका वर्षामध्ये हिरान्नाईकडून झाली, असें मोठ्या अभिमानानें ते माझ्याजवळ बोलले आहेत. आपल्या सर्व शिष्यांमध्ये हिरान्नाईवर त्यांची फार मर्जी आहे.

अशा हुशार व विशेषतः आवाजदार कलावंतांमध्ये सर्वसाधारणतः दिसून येणारा दोष म्हणजे मेहनतीसंबंधीं आळस. पण आश्चर्य हे कीं, हिरान्नाईत तो दोष मुळींच नाही. नाटक असो, तालीम असो, कीं घरांत पाहुण्यांची गडबड असो, रोज तास दोन तास एका कोपऱ्यांत बसून तंबोऱ्यावर गाण्याची मेहनत केल्या-शिवाय, शिकलेल्या चिजांची उजळणी केल्याशिवाय त्या राहत नाहीत. त्यांच्या या मेहनतीचें फळहि त्यांना तसेंच मिळालें आहे. कला हस्तगत करायला बुद्धीइतकीच मेहनतीची गरज असते. त्यांतून गायनकला तर खास मेहनतीचीच आहे. " गातां गळा " अशी आपल्यांत म्हणच आहे. कौटुंबिक अडचणींमुळे व पैशाच्या अडचणींमुळे स्वतःच्या पायावर उभें राहण्याकरतां हिरान्नाईना आपलें संगीत-शिक्षण लवकर बंद करून ' नूतन संगीत विद्यालय ' काढावें लागलें, व जल्सेहि करावे लागले. कुटुंबांतील सगळ्या माणसांना आपआपल्या मगदुराप्रमाणें काम करून पुढें येण्याची संधि मिळावी, म्हणून त्यांनीं एक नाट्यसंस्थाहि काढली. त्याबद्दल त्यांच्यावर मुंबईच्या कांहीं श्रीमंत गायिकांकडून टीकेचा माराहि झाला.

परंतु पोटासाठी जलसा करणे हा एक न्याय्य व सनदशीर मार्ग आहे, असे त्यांना वाटत असल्यामुळे त्यांनी या संकुचित मनाच्या टीकाकारांच्या टीकेकडे लक्ष दिले नाही. तरीपण त्यांची शिकण्याची हौस अद्यापि आहे. गायनविद्या अपरंपार आहे याची त्यांना जाणीव आहे. कोणाकडेहि एकादी चांगलीशी चीज असल्यास त्या माणसाच्या मार्गे लागून ती शिकून घेतल्याखेरीज त्यांना चैन पडत नाही. त्यांची व्यासंगी व अभ्यासु वृत्ति जिवंत असल्यामुळे वेळगांवास असतांना त्यांनी कै. वझेबुवांची तालीम घेतली होती.

त्यांचे स्वरज्ञान चांगलेच पक्के आहे. ऐकलेल्या तानेची अगर हरकतीची 'सरगम' त्या चट्टिरी करतात. गुणी लोकांच्या गाण्याच्या मैफली त्या आपल्या घरी नेहमी करवितात; व त्यांतून आपल्याला आपल्या आवडीप्रमाणे जे पाहिजे असेल ते नेमके उचलून ध्यानांत ठेवतात. बाल्यांघर्वांची 'नरवर कृष्णासमान', 'सत्य वदे' हीं पदे एकदांच ऐकून त्यांनी आत्मसात् करून टाकली आहेत. हीं पदे ऐकून स्वतः बाल्यांघर्वांनीहि त्यांची फारच तारीफ केली. परंतु दुसऱ्याची नुसती नकळ करण्याकडे त्यांची प्रवृत्ति नाही. त्यांत स्वतःच्या गोड 'जागां' ची भर घालून कोणतेहि पद त्या स्वतंत्र रीतीने रंगवितात. वरील दोन्ही पदांबरोबर त्यांचे 'उगिच कां कांता' हे पद ऐकतांना बाल्यांघर्वांची आठवण तर होतेच, पण त्याहूनहि त्यांच्या स्वतःच्या मधुर जागा ऐकल्या म्हणजे त्यांच्या वैशिष्ट्यांचे कौतुक करावेसे वाटते. एके काळीं वरील पदांची फर्माईश झाल्याशिवाय त्यांची गाण्याची बैठक पुरी होत नसे. हीच कला कै. केशवराव भोसले यांच्यामध्येहि होती. एखादा गवई गायल्यावर त्याने म्हटलेली चीज केशवराव पुन्हां नवीन तऱ्हेने नटवून दाखवीत असत. हिराबाईप्रमाणे गायनांत नवीन रचना निर्माण करण्याची ही शक्ति आजहि फार थोड्या गायिकांमध्ये दिसून येईल. गुरूने शिकविलेले पोपटाप्रमाणे गाणाऱ्या किंवा त्यांतहि पुष्कळशा चुका करणाऱ्या अव्वल दर्जाच्या गायिका पुष्कळ सांपडतील; परंतु शिकविलेले पचवून त्याच्या जोरावर नवीन निर्मिति करण्याची कला हिराबाईसारख्या फारच थोड्यांच्या आधीन आहे.

हिराबाई संगीतामधील शास्त्रीय व ललित या दोन्ही अंगांमध्ये प्रवीण आहेत. त्या ख्याल, ठुंबरी, भजन, गझल, कवाली गातात. लावणी मात्र त्या गात नाहीत. त्याची कारणमीमांसा करण्याची जरूर नाही. कारण हा ज्याच्या त्याच्या अभिरुचीचा प्रश्न आहे. तितकीच भजनेहि त्या रंगून म्हणतात. परंतु हिराबाईप्रमाणे

संगीताचे मानकरी

गायनाची सर्व तऱ्हेचीं अंगें माहित असलेल्या गायिका फारच थोड्या असतात. त्यांच्या गायनांत गोडव्याबरोबर हें वैचित्र्य असल्यामुळे सर्व तऱ्हेच्या व सर्व दर्जाच्या श्रोतृवर्गास त्यांचें गाणें आवडतें. म्हणूनच त्यांच्या जलशावर लोकांच्या उड्या पडतात. त्यांतल्या त्यांत भजन गात असतांना त्यांची वृत्ति इतकी तल्लीन होते कीं, श्रोतेहि तल्लीन होऊन अगदीं गहिवरून जातात. म्हणूनच त्यांनीं गोहरजानचें ' राधेकृष्ण बोल ' हें भजन महाराष्ट्रांत सर्वतोमुखीं केलें. गोहरजाननंतर हें भजन सुंदराबाई व हिराबाई यांनींच गावें, असें रसज्ञ श्रोत्यांचें मत आहे. हिराबाईंचा स्वाभाविक कल भक्ति, शांत व वत्सल या रसांकडे आहे. त्यामुळे त्यांचीं भजनें जशीं रंगतात, तशीं दुंबरी रंगत नाहीं. शृंगारयुक्त दुंबरी गातांना मनाचा मोकळेपणा फार लगततो. हिराबाईंची दुंबरी एकाद्या लज्जाविनययुक्त गरती स्त्रीप्रमाणें शोभते. तिच्यांत भावनेचा खुलेपणा, मोकळेपणा किंवा थोडासा का होईना पण उच्छ्वसलपणा दिसत नाहीं. शिवाय, दुंबरी-गायनाला आवश्यक असलेली अर्थाप्रमाणें व रसाप्रमाणें शब्दोच्चार करण्याची धाटणी आणि शब्दाची फेंक करण्याचें कसब त्यांच्यांत नाहीं. पूर्वीं हिराबाईंची वाणी फार सदोष होती. परंतु गोविंदराव टेंबे यांची नाटकांतील गाण्यांची तालीम त्यांना मिळाल्यापासून त्यांचे उच्चार पुष्कळसे सुधारले आहेत. तरीहि एकाद्या शब्दाला विनाकारण झटका देणें किंवा समेवरील अक्षर वाजवीपेक्षां जास्त आघात करून म्हणणें हे दोष शिल्लक आहेतच. शब्दांना कांहीं अर्थ आहे व गातांना सार्थ शब्दोच्चार करून तो व्यक्त करण्याची जबाबदारी आपल्यावर आहे, याची त्यांना अद्यापि जाणीवहि नाहीं. मग रसपरिपोष, बारीकसारीक भाव व्यक्त करणें ह्या गोष्टी दूरच राहिल्या. हिराबाईपेक्षां दुंबरी सुंदराबाई सरस गातात. कारण त्या गायनाला आवश्यक असणारा धीटपणा व सार्थ शब्दोच्चारादि सर्व गुण त्यांच्यांत आहेत.

सर्वसाधारण ख्याल-गायकास व गायिकेस सार्थ शब्दोच्चारांची मुळींच मातबरी वाटत नाहीं. शब्दांना ते ' स्वर टांगण्याकरितां केलेल्या खुंट्या ' समजतात. एवढें तरी महत्त्व ते शब्दांना देतात, हें नशीबच समजावयाचें ! परंतु ते ही महत्त्वाची गोष्ट विसरतात कीं, या शब्दांमुळेच त्यांचे स्वर, त्यांचे राग व त्यांची गायकी जिवंत राहिली आहे. या समजुतीच्या मुळाशीं कोणताच युक्तिवाद नसून स्वतःच्या गायकीचा अहंकार, तिच्या उच्चपणाची भावना, एकतर्फी विचारसरणी व इतर गायनप्रकारांविषयींची तुच्छताबुद्धीच जास्त दिसून येते. ज्यांनीं

सौ. हिराबाई बडोदेकर

कै. भास्करबुवा वखले किंवा हल्ली बडोद्याचे फैयाजखीं यांचें गायन ऐकलें असेल, त्यांना हें प्रामुख्यानें दिसून आलें असेल कीं, ख्यालगायक असूनहि त्यांनीं शब्दांचें गायनांतील महत्त्व ओळखलें होतें व आहे. आणि हेंच या आक्षेपाला समर्पक उत्तर आहे. ख्याल गातांना विलंबित लयींत (विलंपत करतांना) हिराबाईंचे स्वर इतके सुरेल लागतात व मींड त्या इतक्या सफाईनें व मुलायमपणें खेंचतात कीं, श्रोत्यांच्या अंगावर रोमांच उभे राहतात. त्यांची ही मधुर व सुरेल विलंपत चालू असतांना स्वरांनीं मैफलीचें वातावरण धुंद होऊन प्रत्येक मींडेबरोबर, आलापाबरोबर रसिकांच्या वृत्ति खेंचल्या जातात, हेल्कावे घेऊं लागतात. तंबोऱ्याशीं त्यांचा स्वर इतका मिळून जातो कीं, तारेचा स्वर व गळ्याचा स्वर यांतील फरकच कळत नाही. स्वरांत सच्चा व तालांत पक्का तो खरा गायक, अशी त्यांची खऱ्या गायकाची व्याख्या आहे. वरील दोनहि गुण, विशेषतः स्वराची सच्चाई व माधुर्य, हिराबाईंत प्रकर्षानें आहे. प्रथम रागाच्या स्वरांनीं, आलापांनीं, अस्ताई-अंतरा भरून, मैफलीचें वातावरण भारून टाकल्यावर त्या तानेचे सट्टे सुरू करतात. तानेंतील प्रत्येक स्वर गमकयुक्त, पीळदार, स्पष्ट व सुरेल लागतो. तान इतकी बांधीव व रेखीव असते कीं, ती संपवून पुन्हां चिजेचें पालुपद म्हणून त्या समेवर सफाईनें आल्यावर श्रोत्यांच्या तोंडून समेचा 'हा' आपोआप आलाच पाहिजे. समेवर खुबीदारपणें येण्याची कला तालांत पक्कें असल्याशिवाय साध्य होणें कठीण ! त्यांच्या गायनांत सहजता हा दुसरा महत्त्वाचा गुण आहे. त्यांचा गळा तानेंत, गमकयुक्त तानेंत, हरकतींत सहज फिरतो. मुरकी, खट्टका, गिटकूडी, त्या विनायास घेतात. त्यामुळें त्यांचें कष्टरहित गाणें ऐकत असतांना श्रोत्यांनाहि कष्ट पडत नाहीत. मुरकी, खट्टका, गमक वगैरे अलंकारांचा उपयोग, रागाची छाया पसरविण्याकडे त्या खुबीनें व योग्यायोग्यतेच्या जाणीवेनें करतात. त्यामुळें त्यांचें गाणें सुरुवातीपासूनच रंगतें. तो रंग जसजसा वाढत जातो, तसतसा श्रोत्यांना वेळेचा विसर पडतो. ते तल्लीन होतात. ज्याप्रमाणें कसलेला नाटककार आपलें नाटक दर अंकागणिक अधिकाधिक रंगवून रसाची परमावधि (crisis) गांठतो, व योग्य जागीं त्याचा शेवट करतो, तेंच कसब, तेंच कौशल्य हिराबाईंत असल्यामुळें त्यांची चीज एकसारखी रंगते, व प्रमाणांत संपते. याच्या उलट काहीं गायिकांना चिजेची एकच ओळ-विशेषतः तिचें तोंडच-हजार वेळां गाऊन तानांचा पाऊस पाडून आलापांचा कीस काढण्याची संवय असते, व हें कंटाळवाणें गाणें त्याच त्या

ताना घेऊन, एकाच रगळ लयांत चिजेचें नुसतें तोंड गाऊन, बेमुदत वाढ-विण्याची खोड असते. कांहीं रसज्ञ व मर्मज्ञ म्हणून गणल्या गेलेल्या श्रोत्यांकडून अशा गायिका फार 'विद्वान्' गणल्या गेल्या आहेत. समाधानाची व आनंदाची गोष्ट अशी आहे कीं, अशा विद्वत्तेपासून हिराबाई अलिप्त आहेत ! चिजेचा नुसता अस्ताई-अंतरा गाऊनच श्रोत्यांच्या मनश्चक्षूसमोर रागाची मूर्ति उभी करण्याची कला आजच्या कालांत, निदान महाराष्ट्रांत तरी, फक्त हिराबाईंमध्येच आहे. या बाबतींत इतर कोणत्याहि नामवंत, कीर्तिवंत गायिकेनें या अमोल कलेचा धडा हिराबाईंपासूनचा घ्यावा.

हिराबाईंच्या चिजांची बंदीप, गायकी व विस्तार त्यांच्या गुरुजींनीं त्यांना पद्धतशीर असून दिल्या आहे. त्या गावयाला असल्या कीं एकामागोमाग असून ठेविलेल्या सर्व जागा क्रमवार घेतात. ही घराण्याची 'नायकी' त्यांनीं पक्की आत्मसात् केली आहे. हे असविलेले किंवा 'नायकी' चें गाणें झाल्यावर स्वतःची तबियत लागली असल्यास व श्रोते रसिक असल्यास त्यांतच आणखी स्फूर्तियुक्त विस्तार त्या करतात. या असून ठेवलेल्या गायनामुळे त्यांची तबियत एकादे वेळीं जमली नाही, तरीहि श्रोत्यांना त्यांचें गाणें रंगदार व उठावदार वाटल्या-शिवाय राहत नाही. त्या फक्त असविलेलेच गायन गातात, त्यामुळे त्यांच्या एक-दोन मैफली ऐकल्या कीं कंटाळा येतो, असा कांहीं जणांचा त्यांच्या गाण्यावर आरोप आहे. तो अंशतः खरा आहे. एक तर त्यांचा अभ्यास थोडा झाला आहे. तऱ्हेतऱ्हेचे राग, तऱ्हेतऱ्हेच्या चिजा व निरनिराळ्या पद्धतींची दुर्दैवानें त्यांना तालीम घेतां आली नाही. अल्पवयांतच कुटुंबपोषणाची जबाबदारी त्यांच्या-वर पडली. त्यांतून डोकें वर निघतें न निघतें तोंच नाट्यव्यवसायांत धंद्याच्या दृष्टीनें भयंकर नुकसान होऊन हजारों रुपयांचें कर्ज डोक्यावर बसलें. तें कर्ज हिराबाईंनीं आपल्या जबाबदारीवर व हिंमतीवर एकट्यांनीं फेडलें; पण त्यांतच आयुष्यातील उमेदीचा, उत्साहाचा, कांहीं नवीन करण्याचा, शिकण्याचा काळ खर्ची पडला. त्यामुळे ही उणीव राहिली. अनेक गवयांची तालीम घेण्यास अवश्य असलेले (केसरबाईंना सुदैवानें लाभलेले) सांपत्तिक सामर्थ्य सगळ्याच गायिकांना कोटून लाभणार ? बहुतेकींनीं आवाजाच्या व एकाच गुरुच्या शिक्षणावर लौकिक मिळविला.

हिराबाईंच्या चिजांचीं तोंडें आकर्षक असतात. त्यांची मुलतानीमधील 'कवन

सौ. हिराबाई बडोदेकर

देस गई', शंकरामधील 'माथे तिल्लक धारा' किंवा शुद्ध सारंगांतील 'जा रे भंवरा दूर' या चिजांचीं तोंडें आकर्षक आहेत. इतकेंच नव्हे, तर बिहागांतील 'कवन टंग तोरा' या प्रख्यात ख्यालचें इतर गवई गातात तें तोंड हिराबाईंनीं जास्त आकर्षक केलें आहे. इतर गवयांचा समेवरील न्यास गांधार स्वरावर पडतो. हिराबाईंचा तो पंचमावर पडतो. व तेथून घसीट घेऊन त्या गांधारावर येतात. असाच प्रकार भूप रागांतील 'सूधे बोल' या अस्ताईत त्या करतात. चिजेचें तोंड आकर्षक असल्याशिवाय प्रायः त्या चीजच घ्यावयास तयार नसतात. गोहरजान गात असत त्या झिजोटीमधील 'आवो गले लग जावो' या टुंबरीचें तोंड व सबंध रूपरेषा त्यांनीं बदलून जास्त सुंदर केली आहे. तिला देस रागाची जोड दिली आहे. भजनांमध्ये 'राधेकृष्ण बोल' ची लोकप्रियता महाराष्ट्रभर वाढवायला हिराबाईंच कारण ! त्यांनीं त्याची बंदीष (बांधणी) गोहरजान गात असत तितकीच गोड ठेऊन शिवाय ती इतकी सोपी केली आहे की, तिचें हें मराठी वळण साधारण गाणान्याल्यमुद्धां सहज गातां यावें व ताललाहि सोपें पडावें. हें भजन मुंबईचे प्रख्यात श्रीमंत खोजा गृहस्थ मामूदभाई यांच्या मदतीनें त्यांनीं बसविलें. गोहरजान या गृहस्थाकडे वारंवार येऊन राहत असत. पुण्यास असतांना त्यांनीं हिराबाईंना गोहरजानचें गाणें वारंवार ऐकविलें. गोहरजाननें त्यांना टुंबरींतील पूरव गायकी (बनारसकडील विशिष्ट गायनाचा टंग) बरीच शिकविली व कांहीं गझलहि शिकविले. परंतु हिराबाईंना ते फारशी उच्चार बरोबर जमेनात, आणि गोहरजानलाहि हिराबाई शिकवीत असलेल्या 'भास मला झाला' या मराठी गाण्याचे उच्चार जमेनात. नाटकांतील पदांमध्ये 'एकच प्याल्यां' तील 'सत्य वदे वच-नाला नाथा' हें पद गातांना बाल्ब्रांधर्व 'वदे' आणि 'वचनाला' येथें शृंगारवाचक मुरक्या घेतात व तें पद त्यांतील रसाला पूर्णपणें प्रतिकूल असलेल्या जल्द लयींत गातात. या गाण्याची बाल्ब्रांधर्वांची असलेली रेकॉर्ड ऐकून कोणीहि खात्री करून घ्यावी. या मुरक्या काढून टाकून, रसानुकूल अशा सावकाश लयींत हिराबाई तें गाणें म्हणतात. त्यांच्या चालींत पदाची उंच स्वरापासून झालेली सुरवात, रसानुकूल अशी सावकाश लय, 'सत्य वदे' या शब्दावर स्पष्टोक्तीचा जोर, 'वचनाला' यांतील 'ना' या अक्षरावरील सार्थ खटका व अंतःकरणाला पाझर फोडणाऱ्या करुण स्वरानें मारलेली 'नाथा' ही हांक ऐकल्याबरोबर क्षणाधीत श्रोत्यांच्या अंतःकरणाची पकड घेतली जाते. अशा रीतीनें बाल्ब्रांधर्वांनीं लोकप्रिय केलेलें हें पद खरें रसपूर्ण कसें गातां. येतें व गावें हें हिराबाईंनीं सिद्ध केलें. 'दिलखबा

संगीताचे मानकरी

हा या जिवाचा ' हें पद बालांधर्व फार रडवें गात असत; परंतु हिराबाईंच्या गळ्यांतून त्याची सुधारलेली आवृत्ति ऐकतांना तो रडवेपणा व उदासपणा जाऊन त्यांतील प्रेमाची तन्मयता व्यक्त होते. त्यांची ' सौभद्रा 'तील बहुतेक पदे ऐकतांना आजच्या काळांतहि तेंच वैशिष्ट्य दिसून येतें. नारायणरावांचीं बहुतेक पदे हिराबाई सरस व नावीन्यानें गातात, असें निःपक्षपातपणें म्हणतां येईल. गुरुवारीं भजन करण्याचा त्यांचा परिपाठ असल्यामुळे त्यांनीं ' दासबोधान 'तील ओव्यांनाहि उत्तम चाली लाविल्या आहेत.

त्यांनीं ग्रामोफोन रेकॉर्डस् पुष्कळच दिल्या आहेत. त्यांची शुद्ध सारंगांतील ' जा रे भंवरा दूर ' ही रेकॉर्ड फार चांगली उतरली असून लोकप्रियहि झाली आहे. मुळांतच या चिजेची बांधणी इतकी सुरेख झाली आहे कीं, तिची नुसती अस्ताई ऐकल्याबरोबरच राग ओळखतां येतो. रागदारी न समजणाऱ्या लोकांना-सुद्धां ही रेकॉर्ड अत्यंत आवडली आहे. हिराबाईंच्या गायकीचीं सर्व अंगें व वैशिष्ट्यें तंतोतंत पण छोट्या स्वरूपांत या रेकॉर्डमध्ये श्रोत्यांना सांपडतील. एकदां मिरजेल्या म. अब्दुल करीमखॉसाहेब रस्त्यानें चाऱ्हे असतांना एका घरांतून या रेकॉर्डमधून निघालेले ते कसदार गोड आलाप ऐकून रेकॉर्ड संपेपर्यंत ते रस्त्यांतच डोळत उभे राहिल्याची खात्रीलायक गोष्ट एका स्नेह्यानें मला नुकतीच सांगितली. यांतील ' धैवत ' स्वराचा उपयोग चुकीचा आहे अशी कांहीं गवयांची तक्रार आहे. त्यांची दुसरी लोकप्रिय रेकॉर्ड म्हणजे ' मीराबाई ' नाटकांतील ' ब्रिजलाला गडे ' या भजनाची; त्यांतील रसहानिकारक तानबाजी सोडल्यास बाकी रेकॉर्ड चांगली आहे. त्यांची ' राधेकृष्ण बोल ' ही रेकॉर्ड नारायणराव व्यासांच्या त्याच भजनाच्या रेकॉर्डपेक्षां जास्त सरस ठरली आहे. दोन्हींत तानबाजीचा दोष आहेच. पण हिराबाईंच्या रेकॉर्डमध्ये भक्तीचा ओलावा आहे, तर व्यासांच्या रेकॉर्डमध्ये अतिरिक्त तानबाजीचा निव्वळ रूक्षपणा आहे. हिराबाईंच्या अगोदर ही रेकॉर्ड निघाल्यामुळे बाजारांत ही जास्त खपली. त्यांच्या अलीकडील रेकॉर्डमध्ये पूर्वीच्या रेकॉर्डसमधील कस, सफाई व गायकीचें नावीन्य दिसून येत नाहीं.

हिराबाई गायनाला बसल्याबरोबर कित्येक धंदेवाईक गायकगायिकांप्रमाणें चुकारपणा करत नाहींत. अत्यंत कळकळीनें व मन लावून त्या गातात. रात्रीं ९॥ ते पहाटे ४ पर्यंत मुळींच विश्रांति न घेतां गात राहिलेल्या हिराबाईंना मी कितीतरी वेळां ऐकिलें आहे. गातांना सर्व तऱ्हेच्या अमिहवींच्या श्रोत्यांची त्यांना

सौ. हिराबाई बडोदेकर

जाणीव असते. श्रोत्याने म्हणावयास सांगितलेला राग त्यांना येत नसल्यास त्या सरळपणे ' येत नाही ' म्हणून सांगतात. नाटकांत गातांना श्रोत्यांच्या आहारीं जाऊन ' वन्स मोअर ' मिळविण्याकरतां त्या कधीच गात नाहीत. बैठकींत गात असतांना त्यांचा आत्मविश्वास जबरदस्त असल्यामुळे चुरशीच्या गाण्यांत त्या हार तर जात नाहीतच, परंतु आपली छाप वर ठेऊन जातात. पुष्कळ वर्षांपूर्वी, मुंबईत, हैद्राबादेतील एका श्रीमंत गृहस्थाकडे मुंबईतील एका प्रसिद्ध गायिकेचें व हिराबाईचें गाणें झालें. प्रथम ती गायिका अनेक मुष्कील राग गाऊन गेली. नंतर हिराबाईना त्या गृहस्थानें गावयास बसविलें. इतकें मुष्कील गाणें झाल्यावर ही ' हडकुळी पोर ' आतां काय गाणार आहे, असे जो तो बसल्या जागीं उद्गार काढूं लागला. परंतु हिराबाईनीं शांतपणें तंत्रोरा मिळवून स्वर लावला, तोच इतका सच्चा व सुरेल लागला कीं, श्रोते एकदम भानावर येऊन सांवरूनच बसले. नंतर मालकंसांतील एका अस्ताईला त्यांनीं सुरुवात केली. त्यांची सुरेल व गोड अस्ताई ऐकतां ऐकतां श्रोते तल्लीन होऊं लागले. त्या गोड स्वरांनीं व आलापांनीं पहिल्यानें गाणें झालें होतें कीं नव्हतें असें वातावरण बदलवून टाकलें आणि बैठक काबीज केली !

इतकें असूनहि हिराबाई पूर्ण निगवीं व विनयशील आहेत. कोणी कितीहि स्तुति केली म्हणून त्या जशा हुरळून जात नाहीत, तशा निंदेनें खचूनहि जात नाहीत. आपल्या कलेशीं पूर्णपणें प्रामाणिक राहून, कलेशीं निश्च ठेवून तिला त्यांनीं केव्हाहि बाजारी स्वरूप येऊं दिलें नाहीं. आपल्या कुटुंबीयांशीं (बहीण, भाऊ, आई) जिव्हाळ्याचें वर्तन ठेऊन त्यांच्या उन्नतीकरतां त्यांनीं आपलें आयुष्य आनंदानें खर्ची घातलें आहे. रंगभूमि, मैफळ, रेडियो, ग्रामोफोन रेकॉर्डस् या चारहि क्षेत्रांत त्यांनीं अव्वल दर्जा व कीर्ति मिळविली. रेडियोवर त्यांचें गाणें असलें तर तें ऐकण्याकरतां अवघा हिंदुस्थान कान टवकारून बसलेला असतो. आपल्या धाकट्या बहिणीला (सौ. छोट्टाई ऊर्फ सरस्वती राणे) त्यांनीं स्वतःच्या गायकीचें शिक्षण तर दिलेंच आहे, पण दुसरे गवईहि शिकविण्याकरतां ठेवले होते. तिचें गाणें ऐकत असतांना त्यावर हिराबाईची प्रामुख्यानें छाप असलेली दिसून येईल.

हिराबाईच्या जन्माच्या वेळीं त्यांच्या मातोश्रीस फार त्रास झाला व ही मुलगी जिवंत नाहीं असें समजून तिला एका फडक्यांत गुंडाळून दूर ठेवले होते. मातेची

संगीताचे मानकरी

शुश्रूषा झाल्यावर मग सुइणीने खटपट करून या गोळ्यांत श्वास आणला, तेव्हा ही रडायला लागली. ही खटपट झाली नसती, तर हिरानाईच नसती झाली ! मग तिचे गणेंच काय, पण रडणेंसुद्धां ऐकावयाला मिळालें नसतें !

पुष्कळ उस्तादांच्या तालमी ऐकूनसुद्धां उस्ताद वहिदख्खोसारखे शिक्षक विरळाच, असें त्यांचें मत आहे. तें अनुभवानें झालें आहे. आणि म्हणूनच त्यांची आटवण कृतज्ञतेनें व आदरानें त्या नेहमीं काढतात. मीहि वहीदख्खोना हिरानाईना तालीम देत असतांना आठ दिवस सतत ऐकलें आहे. असा प्रेमळ, नक्की ज्ञान असलेला, पद्धतशीर व जिद्दाळ्यानें शिकविणारा शिक्षक, माझ्याहि फारसा पाहण्यांत नाहीं. अशा गुरूनें तयार केलेली शिष्या अशा योग्यतेला चढावी यांत नवल फसलें ? सुरेलपणा, गोडवा, रंगत व संयम हीं संगीतांतील मूलभूत तत्त्वे सतत आचरणांत आणत असल्यामुळे संगीतांतील आपलें मानाचें स्थान हिरानाईनीं अटळ ठेवलें आहे.

स्वरदेवता सुंदराबाई जाधव

महाराष्ट्राचें स्वतःचें आवडतें गीत म्हणजे लावणी. ती अतिशय उत्कृष्टपणें गाणारी बाई, सुंदराबाई. त्यांचें नांव बारा वर्षांपूर्वी ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स व रेडियो-तील गायन यामुळें सर्वतोमुखी झालें होतें. अजूनहि त्या रेडियोवर गातात; पण दुर्दैवानें त्यांना गावें लागतें. त्यांचें आजचें गाणें ऐकून त्यांच्या पूर्वीच्या गाण्या-विषयीची कोणी कांहीं कल्पना केली तर ती साफ चुकीची ठरेल. सुंदराबाई आणि लावणी यांचें इतकें निकटचें नातें आहे कीं, महाराष्ट्र-संगीताचा इतिहास लिहितांना त्यांना बरेंच मानाचें स्थान द्यावें लागेल. त्यांना महाराष्ट्रीय जेवढे वाखाणीत असत त्यापेक्षांहि कांकणभर जास्तच महाराष्ट्रीयेतर संगीतप्रेमी मानीत असत. सुंदराबाई पुण्याच्याच. त्यांचें गायनाचें शिक्षण त्यांचे आद्य गुरुजी ठाकुरदासबुवा नांवाचे कनोजी ब्राह्मण पुण्यास असत, त्यांच्याकडे झालें. लावणी त्या साताऱ्या-कडील एका प्रख्यात लावणी गाणाऱ्या इसमाजबळ शिकल्या. सुमारे १९१७ ते १९३५ सालपर्यंत लावणी, ठुंबरी, होरी, कजरी, भजनें, कवाली, गझल गाण्यांत महाराष्ट्रांत तरी दुसरी कोणी गायिका चमकली नाहीं. कांहीं वर्षांपूर्वी हैद्राबादेस खुद्द निजामसाहेबांनीं भर जलशांत 'हिंदवानी हेनेपर भी क्या साफ ऊर्दू जवान बोल रही है' असे उद्गार काढून त्यांचा गौरव केला होता.

गायिकांमध्ये 'स्वरदेवता' ही सार्थ पदवी कोणाला मिळाली असेल, तर ती सुंदराबाईंना. त्यांचें सुरेल, मोहक, सहज, मधुर गायन कानीं पडल्यावर, त्या खरोखरीच्या स्वरदेवता आहेत हें आपोआप पटत असे. म्हैसूर-बंगलोरकडील गायिका त्यांच्या या सुरेल कंठावर इतक्या निहायत खूप होत्या कीं, 'अम्मा, आप यहीं रह जाईए' असें त्या बाईंना रोज म्हणत, व या त्यांच्या आग्रहामुळें त्यांचा महिनाभर तेथें मुक्काम लांबला होता. त्यांचा आवाज जात्या मधुर आहे. तो बारीक असला, तरी नोंकदार, उंच व लवचिक आहे. त्याला एक प्रकारची नाजुक झार असल्यामुळें त्या आवाजाला विलक्षण माधुर्य प्राप्त झालें आहे. तो जसा मादक आहे, तसा विलक्षण लाघवीहि आहे. पाश्चात्य संगीततज्ज्ञांच्या मतांप्रमाणें सुंदराबाईंचा

आवाज contralto आहे. इतक्या उंचीच्या आवाजीला ते फारच मानतात. पेटी किंवा पियानो यांच्या पट्ट्यांच्या हिशेबांत बोलायचें झाल्यास पांढरी पांच, काळी चार, या पट्ट्यांत गाणाऱ्या स्त्रियांना contralto किंवा alto singers असें नांव दिलें जातें. त्यांचें गायन ऐकत असतांना मधुर स्वरालापांनीं, नाजुक व गोड खटक्या-सुरक्यांनीं वातावरण धुंद झाल्यासारखें वाटतें. या आवाजाची पकड अंतःकरणावर जितक्या लवकर बसते, तितक्या लवकर ती सुटत नाही. त्यांच्या गाण्याची स्मृति सारखी टिकून राहते. ते मधुर स्वर कानांत कित्येक दिवस घुमत राहतात. भावना-प्रधान संगीताला गोड, सहज वळेल व फिरेल अशा लवचिक आवाजाची आवश्यकता असते. सुंदराबाईंच्या आद्य गुरूंनीं त्यांच्या आवाजाचा हा धर्म आणि त्याची योग्यता ओळखूनच, त्याला जुळेल व शोभेल अशा सुरेल स्वरांची गायकी त्यांना दिली होती. शिकवितांना स्वर सुरेल व सहज लावण्याकडे त्यांचा फार कटाक्ष असे. घरीं ते त्यांना मेहनत करूंच देत नसत. फक्त तंत्रोऱ्यावर स्वर भर-प्यास सांगत असत. “घरीं जर तूं चुकीचें गाऊं लागलीस, तर तें पुन्हां सुधारून घेण्यांत उगीच वेळ फुकट जाईल” या सकारण समजुतीमुळें रोज ठाकुरद्वारांतील देवळांत बुवांच्या नजरेसमोरच त्यांचा अभ्यास चाले. गुरुजींची मातृभाषा हिंदी असल्यामुळें त्या भाषेचा संस्कार लहानपणापासून बाईंच्या वाणीवर झाला होता. बुवांनीं प्रचारांतील सर्व राग त्यांना शिकविले. लोकप्रिय भजनैहि शिकविलीं. त्यांचे दुसरे उस्ताद खौसाहेब गुलामरसूलखॉं यांचे बीनकार बंधु होते. त्यांच्या-जवळून टुंबरी, होरी, गझल, कवालीचें गायन सुंदराबाईंनीं घेतलें. त्यांच्याजवळ शिकत असतांना त्यांच्याकडून प्रत्येक गाण्याचा अर्थ त्या समजावून घेत असत. ते अर्थ सांगण्याची टाळाटाळ करूं लागले तर सुंदराबाईं म्हणत, “मलाच जर गाण्याचा अर्थ समजला नाही, तर मी गाऊं कशी आणि त्याचा अर्थ श्रोत्यांच्या मनावर टसवूं तरी कशी ?” असें जेव्हां त्यांनींच वस्तादजींना समजावून सांगितलें, तेव्हां त्यांना आपल्या रसिक शिष्येचें कौतुक वाटलें; तेव्हांपासून त्यांनीं ही टाळाटाळ कधींहि केली नाही. बाईंना अर्धवट, चुकीच्या चिजा त्यांनीं कधींच शिकविल्या नाहीत. गुरु चीज शिकवत असतांना ती बरोबर आहे कीं नाही हें पाहणारी व तिचा अर्थ समजून गाणारी ही एकच गायिका अद्यापपर्यंत माझ्या पाहण्यांत आली आहे. बहुतेक गायिका गुरुजींनीं शिकविलेल्या वाटेल त्या शब्दांची निमूटपणें पोपटपंची करण्यांत प्रवीण झालेल्या दिसतात. गाणारालाच चिजेचा अर्थ माहीत नसला तर श्रोत्यांवर तो काय टसविणार ? अर्थाविना गाणें म्हणजे पोपटपंची नव्हे तर

स्वरदेवता सुंदराबाई जाधव

काय ? गातांना त्यांतील भावना, शब्दाचे अर्थ, त्यांतील खांचाखोंचा, सार्थ उच्चारणांनी व योग्य स्वरांच्या आभरणांनी नटवून सुंदराबाई व्यक्त करीत. म्हणून त्यांचें गाणें भावपूर्ण, रसपूर्ण होई. तें श्रोत्यांना मंत्रमुग्ध करी.

त्यांचें अंतःकरण फारच भावनाप्रधान व रसिक आहे. जगाचा सर्व प्रकारचा अनुभव त्यांनीं जातीनिशीं घेतला आहे. बरेवाईट दिवस त्यांनीं ब्रधितले आहेत. जीवनांतील बऱ्यावाईट अनुभवांनीं त्यांच्या अंतःकरणांतील हळुवार भावना छेडल्यामुळें त्यांचे पडसाद त्यांच्या गायनांतून बाहेर पडतात. त्यामुळें त्यांचें गाणें जिवंत व रसरशीत वाटतें. कोणत्याहि कलावंताला प्रतिभेची जशी आवश्यकता आहे, तशीच संस्कारक्षम, भावक्षम अंतःकरणाची, शोधक व सूक्ष्म अवलोकनशक्तीची गरज असते. सुंदराबाईंजवळ हे सर्व गुण आहेत, म्हणूनच त्या उत्तम कलावती (artist) आहेत. त्यांचे विचार व राहणी अगदीं असांप्रदायिक असल्यामुळें, “ मी तुंबरी गात नाहीं, लावणी गायला मला कमीपणा वाटतो, ” असे उद्गार त्यांच्या तोंडून कधींहि ऐकूं आले नाहीत. त्यांची सौंदर्यदृष्टि तीक्ष्ण आहे. संगीतांतील स्वरसौंदर्य व अर्थसौंदर्य याकडे त्यांचें विशेष लक्ष असतें—आणि त्या सौंदर्याचें प्रत्यंतर त्यांच्या गायनांत दिसून येई. त्यांची सौंदर्यदृष्टि गायनाप्रमाणें त्यांच्या राहणींत व गृहव्यवस्थेंतहि दिसून येई. त्यांचा रिकामा वेळ घराची टापटीप, स्वच्छता राखण्यांत व पाकसिद्धींत जाई, याचा मला मुद्दाम उल्लेख करावासा वाटतो. पंडित केशवगव बनारसवाले यांच्यापाशीं बनारसी तुंबऱ्या, भजनें, कजऱ्या व दादरे शिकत असतांना, त्यांना उत्तमोत्तम रुचकर पदार्थ खायला घालून सुंदराबाईंनीं त्यांची मर्जी सुप्रसन्न ठेविली होती. गवैय्या हा उत्तम खवैय्या असतो, हें त्यांना चांगलेंच माहित होतें, आणि म्हणूनच त्या खवैय्याची रसना सुप्रसन्न ठेवून तिच्या द्वारे त्यांनीं ‘मोरा बन्सीवाला कान्हा’ हें भजन, ‘सखिरी पिया नहीं घर आये’ ही कजरी प्राप्त करून घेतली होती.

सुंदराबाईंचें गायनक्षेत्र लावणी, तुंबरी, होरी, गझल व कवाली यांचें आहे. या क्षेत्रांत त्यांच्या कलेचा विलास अप्रतिहत पहावयास सांपडतो. ख्यालामध्ये त्यांचा व्यासंग अल्प आहे. जल्सा सुरू करतांना एकादी अस्ताई टाकठिकीनें म्हणण्यापलीकडे त्यांच्या दोन्ही गुरूंनीं त्यांच्याकडून जास्त तयारी करून घेतली नाही. परंतु त्यांच्या नैसर्गिक आवाजाला शोभेल व पचेल अशा वरील क्षेत्रांमधील तुंबरी-गायकीची त्यांना खूप तालीम दिली आहे. त्यांतील त्यांचा रियाज इतक्या परमा-

संगीताचे मानकरी

वधील जाऊन पोहोचला आहे की, फारच थोड्या गायिका त्यांत त्यांच्याशी टक्कर देऊ शकतील. तऱ्हेतऱ्हेच्या लवण्या, टंगदार टुंबऱ्या, रसपूर्ण कवाल्या व गझल यांचा त्यांच्याकडे भरपूर सांठा आहे.

सुरेल स्वरांची उपज हा त्यांच्या गायनाचा विशेष आहे. मुरकी, खट्का, हरकत, आलाप, तान यांमध्ये त्यांच्या गळ्याचा सुरेलपणा तंतोतंत कायम राहतो. त्यांची मीड नाजुक असते. कोणतीही जागा घेतांना त्यांत विलक्षण गोडवा, सफाई व मुलायमपणा असतो. गात असतांना मुरकी, खट्का, इत्यादि स्वराळंकारांचा उपयोग त्या रसपरिपोषाकरतां जाणूनबुजून करीत असतात. शब्दाच्या कुठल्यातरी अक्षरावर बेटव मुरकी घेतली आहे, भलतीकडेच अर्थशून्य खट्का घेतला आहे, मध्येच पळेदार तान घेतली आहे, असले अर्थहीन प्रयोग त्यांच्या गायनांत कधीच दिसून येणार नाहीत. चिजेचा अर्थ, तींतील भावना व रस त्यांना पूर्ण माहित असल्यामुळेच, कोणत्याही अळंकाराचा रसपरिपोषाकडे उपयोग करण्याची कल्पना व योजनाचातुर्य त्यांना साध्य झाले आहे. त्यांच्या गाण्यांत सहजता आहे. त्या हातवारे करतात; परंतु तान, खट्का, मुरकी घ्यावयास त्यांची मदत होते म्हणून नव्हे, तर स्वतः त्या गाण्यांत रंगल्या असल्यामुळे ते आपोआप त्यांच्याकडून सार्थ होतात. किंबहुना, गाण्यांत भावनेचा जिवंतपणा आहे म्हणून ते होतात. त्यांच्या गाण्यांतल्यत्र ठसका, नखरा फक्त हिंदुस्थानी गायिकांच्या गाण्यांतच ऐकायला मिळेल. आजच्या काळांतील अख्तराबाई फैजाबादी, बनारसच्या रसूलनबाई व सिद्धेश्वरी, अंबाल्याची जोहराजहान यांच्याशी सुंदराबाईंचे या बाबतीत साम्य दाखवितां येईल. सुंदराबाईंच्या 'जमान्यांत' त्यांच्याकडे धम्मणखों नांवाचे एक उत्तम तबलजी होते. ते स्वतः उत्तम गायक असल्यामुळे टुंबरी, गझल, कवालीसारख्या रसपूर्ण गायनाची साथ रसपूर्ण कशी करावयाची हे त्यांना चांगलेच माहित होतं. लावंगी व कवाली बाजांत त्यांचा हात इतका तयार असे, वादन इतके सुंदर, स्वच्छ व टंगदार असे की, त्यांच्या साथीने सुंदराबाईंची मैफल हमखास अधिक रंगत असे. ज्या तऱ्हेचें सुंदराबाईंचें गाणें त्याच तऱ्हेचें त्यांचें वाजविणें ! अगदीं जोडीस जोड !! गाणाराचें गाणें उचलून धरून, त्याची चित्तवृत्ति खुलवून, त्याच्या गाण्यास रंग भरणारा बाज धम्मणखोंजवळ होता. ज्यांना त्या काळच्या ह्या मैफली प्रत्यक्ष ऐकावयाला मिळाल्या नाहीत, त्यांनीं सुंदराबाईंच्या ग्रामोफोन कंपनीच्या 'सुन सांवल बन्सीवाला', 'कल्ल मुझे कर डाला रामा', 'मर जाउंगी', 'सखे नयनकुरंग', 'खून बाळपणांत' या रेकॉर्डसमधील त्यांची साथ

श्रवण करून धम्मणखोंचें वादन किती सुंदर, ढंगदार व दिलचस्प होतें, हें अजमावून पाहवें. पंधरा वर्षांपूर्वी मुंबईतील 'एक्सेलसिअर' थिएटरमधील सुंदराबाईंचे जल्मे ज्यांनी ऐकले असतील, त्यांना धम्मणखोंच्या साथीच्या वादनाची कल्पना आली असेल. आपलेंच कौशल्य दाखविणारी व गाणाराला अडथळा करणारी तबला वाजविण्याची वृत्ति (हल्लींच्या तिरखवांप्रमाणें) धम्मणखोंत कधी दिसून आली नाही. असलेच उत्तम साथीदार बळवंतराव रूकडीकर हे हिराबाईंकडे होते. हल्लीं हिराबाईंनीं शमसुद्दीनसारख्या नाजुक हाताच्या तबलियास साथ करण्यास ठेवलें असलें, तरी बळवंतरावांची भरदार वादनशैली शमसुद्दीनखोंच्या नाजुक बोटांत नाही. या दोन साथीदारांच्या अभावीं सुंदराबाई व हिराबाई यांच्या गायनांत कुठेंतरी न्यून आहे, असें वाटतें. हेच धम्मणखों 'आखीर तुम तबलीयेही हो' असें सुंदराबाईंनीं छेडल्यामुळें तबला सोडून आतां गवई झाले असले, तरी त्यांच्या गळ्याला त्यांच्या हाताचा गोडवा नाही. आणि त्यांच्या अभावीं सुंदराबाईंच्या गाण्यांतील न्यून केव्हांहि भरून निघालें नाही. नंतर दुसरा कोणताहि तबलिया सुंदराबाईंनाहि पटला नाही.

सुंदराबाईंजवळ त्यांच्या आवाजाइतकाच दुसरा कोणचा मौल्यवान गुण असेल तर त्यांची वाणी. ती जशी स्वच्छ व रेखीव आहे, तशीच मधुराहि आहे. ती ऐकतांना श्रोत्यांस आल्हाद वाटतो. गाणें ऐकतांना सर्व शब्द स्पष्ट ऐकूं येत असल्यामुळें लोकांना त्या पदांचा अर्थ कळतो. त्यांचे शब्दोच्चार नुसतेच स्वच्छ व रेखीव नव्हते; ते सार्थहि असत. विवक्षित शब्दांवर जोर देऊन, कांहीं ठसक्यानें उच्चारून, कांहींना मुरड घालून त्यांतील विविध भाव त्या व्यक्त करीत. इतकी अस्वलित वाणी व शुद्ध शब्दोच्चार महाराष्ट्रांत रंगभूमीवर कै. भाऊराव कोल्हटकर व कृष्णराव गोरे यांच्याशिवाय दुसऱ्या संगीत नटाचे नसत. शब्दोच्चार नटानें किंवा गायकांनीं स्पष्ट आणि सार्थ केले नाहीत, तर अर्थहानि व रसहानि होते. सुंदराबाईंची लावणी ऐकण्यास लोक एवढे आतुर असत याचें कारण त्यांच्या आवाजाची गोडी हें आहेच; परंतु त्यांची वाणीहि तितकीच लावणी व लोभनीय आहे हेंहि आहे.

शृंगार, करुण व शांत रसावर सुंदराबाईंचें विशेष प्रभुत्व आहे. शृंगारिक लावणी गातांना मुरकी, खट्का यांचा उपयोग त्या योग्य जागीं करतात. तालाल व लयीला अनुसरून त्या शब्द तोडतात, त्यावेळीं फारच आल्हाद वाटतो. शब्दांची ठसकेदार फेंक, त्यांना घातलेली मुरड, खट्का व मुरकी यांचा सुंदर मिलाफ, ही करामत शृंगाराचा परिपोष करतांना सुंदराबाईं एखाद्या कसलेल्या कारागिराप्रमाणें

संगीताचे मानकरी

करतात. मुरकी व खट्का शृंगारपोषक आहेत, तर मीड, घसीट व नाजुक कंप हीं करुणरसपरिपोषक आहेत. सुंदराबाईंची 'मानुंगी न हरगीज', 'पिया रहे परदेस', 'मोरा बन्सीवाला कान्हा', हीं करुणरसपूर्ण गीतें ऐकून ज्याच्या हृदयाच्या तारा हळुवारपणें छेडल्या जात नाहीत, असा श्रोता विरळा ! स्वरांचें आकुंचन व भरणा करून (modulation), कांहीं स्वरांना आंदोलन देऊन सुंदराबाई भावनांच्या मुग्ध कळ्या इतक्या सफाईनें खुलवितात कीं, अंतःकरणाला पीळच पडावा. त्यांची लावणी व टुंबरी एकतांना श्रोते बेभान होतात, याचें कारण तरी हेंच ! रसपूर्ण गायनाच्या वातावरणांत 'वाहवा' म्हणण्याची कोणालाहि शुद्ध राहतच नाही, पण पुष्कळदां डोळ्यांतून अश्रु मात्र बाहेर पडतात. कसलेला गळेबाज गवयी आपल्या गायनाच्या कसरतीनें व चमत्कृतीनें लोकांना टाळ्या घायल्य लावतो, तर सुंदराबाई आपल्या भावपूर्ण व रसाळ गाण्यानें श्रोत्यांच्या अंतःकरणाला पाझर फोडतात. गवयाचें कसरतीचें गाणें चमत्कृतिप्रिय माणसांना चकित करतें, पण मैफळीतच रहातें. तर सुंदराबाईचें गाणें देहभान विसरायला लावून श्रोत्यांच्या कानांत सतत घुमत रहातें. इतका या दोन्ही गाण्यांत फरक आहे. गातांना त्यांच्या चेहऱ्यावर त्या त्या भावना स्पष्ट दिसतात. लावणी गाण्याचा धीटपणा त्यांच्या अंगी असल्यामुळें कसल्याहि दर्जाच्या श्रोत्यांपुढें त्यांचें गाणें रंगतें. भावनापूर्ण चेहऱ्यामुळें गायनाला दृश्याची जोड मिळते. सुंदराबाईंना शिकविलेला ठराविक तऱ्हेचा ('शाम झुले हिंदोल' रूपी) अभिनय अथवा 'आदा' मुळींच पसंत नाही. त्यांना तो कृत्रिम वाटतो. त्यापेक्षां गोहरजानचा स्वाभाविक अभिनय त्यांना फार आवडे. गातांना भावनेशीं स्वतः समरस होऊन उत्तम कलावंताप्रमाणें त्या श्रोत्यांनाहि समरस व्हावयाला लावतात. त्यांच्या उलट पुष्कळसे गळेबाज गायक कलेचें ध्येय व रसपरिपोष हा हेतु विसरत चालले आहेत. वाटेल तसा गळा फिरवून पांच पंचवीस ताना बाहेर फेंकून श्रोत्यांकडून टाळ्या व 'वाहवा' मिळविण्यांतच त्यांना धन्यता वाटते.

महाराष्ट्रीय लावणीला सुंदराबाईंनीं नवें वळण देऊन ती जास्त सुंदर केली आहे. तिचें मूळचें शोभिवंत स्वरूप तसेंच ठेवून पूरबच्या गायकीतील अलंकार व स्वराभरणें लेववून तिला त्यांनीं जास्त देखणी व उठावदार केली आहे. लावणी गातांना त्यांचे उच्चार रेखीव, सार्थ व मोहक होतात. त्यांत विविधता असते. त्यांत सफाई व गोंडसपणा असतो; व लावणीतील भावनेच्या सूक्ष्म छटा स्पष्ट करण्याचें कौशल्यहि असतें. शृंगारयुक्त लावणीतील उच्चाराचा ठसका, शब्दांना घातलेली मुरड, त्यांची आकर्षक फेंक, करुणरसपूर्ण लावणींत उच्चाराचा मृदुपणा, कांहीं विशिष्ट

स्वरदेवता सुंदराबाई जाधव

शब्द आळविणे इत्यादि रसपरिपोषक प्रकार ऐकले कीं, सरस्वती त्यांच्या जिभेवर नाचत आहे, असें वाटते. लावणी गाणाऱ्या अशिक्षित लोकांचे मूळचे हेंगाडे अशुद्ध उच्चार त्या करीत नाहीत. जुन्या लोकांच्या लावण्या आपण ऐकल्यास त्यांवर झालेल्या टप्प्याच्या गायकीचा संस्कार आपणास दिसून येईल. विशेषतः, टप्प्यांतील झमझमे व हरकतींचें प्राचुर्य त्यांत आपणास फार आढळून येईल. सुंदराबाईंनीं ही फाजील रसविघातक तानवाजी काढून तिच्या पूर्वच्या गायनांतील मुरकी, खट्का, नाजूक कंप, मीड व घसीट ह्या सुंदर अलंकारांची जोड दिली. त्यांच्या लावणींत बोलतानांचे सट्टे दिसून येणार नाहीत. लावणी गायनांतील त्यांची ही कामगिरी पाहतां कोणाहि पूर्वग्रहविरहित रसिकाला त्यांना धन्यवाद द्यावेसे वाटतील. 'सव्ये नयनकुरंग', 'खुण बाळपणांत', 'ऐकून दर्द आलें डोळ्याला पाणी' ह्या रेकॉर्ड्स् त्यांच्या उत्तम लावण्यांचा नमुना म्हणून दाखवितां येतील. 'सव्ये नयनकुरंग' मधील 'नयन', 'लाली', 'टवटवती' या शब्दांचे टसकेदार उच्चार व फेंक श्रवणीय आहेत. 'तुझे मुरकत चालणें' या लावणीमध्ये ' (अ) ग ' हा शब्द निरनिराळ्या प्रकारांनीं उच्चारून त्यांनीं निरनिराळा भाव व्यक्त केला आहे. 'नको ऽऽ नादीं ग लावुं' ही ओळ घोळवितांना निघालेले भुरळ पाडणारे स्वर (seductive tunes) लावणीच्या अर्थाला धरूनच आहेत. त्यांचीं पूर्वी व आजहि अतिशय लोकप्रिय असलेलीं गीतें म्हणजे 'मोरा बन्सीवाला कान्हा', 'मोरी बिंदीया', 'कौन तन्हासे', 'आवत है गिरिधारी', 'तुम एक बोसा', 'कान्हा मुखसं ना बोले', 'मानुंगी न हरगीज' हीं होत.

सुंदराबाईंच्या मधुर गायकीचा परिणाम १९१७-१९१८ सालीं बालगंधर्वांवर झाला होता, असें म्हणतात. त्यावेळीं 'एकच प्याला' नाटकाकरतां सुंदराबाईंनीं आपल्या संग्रहांतून उत्तम चाली काढून दिल्या होत्या. त्यांतील 'दिले करार तूने' ('कशि या त्यजू पदाला'), 'कल्ल मुझे कर डाला' ('सत्य वदे वचनाला नाथा'), 'पिया मनसे' ('प्रभु मजवरी कोपला') ह्या फारच लोकप्रिय झाल्या आहेत. वरील दोन वर्षांत ज्यांनीं 'एकच प्याला' नाटक पाहिलें असेल, त्यांना त्यावेळीं बालगंधर्वांच्या गायकीवर सुंदराबाईंच्या गायनाची पडलेली छाप स्पष्टपणें दिसली असेल. परंतु कालाच्या ओघांत ती छाप पुढें पार धुवून गेली. वरील चाली रसपरिपोषक असूनहि कांहीं अहंमन्य टीकाकारांनीं त्या शुद्ध व उडत्या ठरविल्या आहेत. परंतु वरील पदें ऐकत असतांना तशा त्या मला केव्हांहि वाटल्या नाहीत. त्यांतील 'सत्य वदे' हें पद म्हणत असतांना होणाऱ्या नारायण-

संगीताचे मानकरी

रावांच्या दोषांचा मी हिराबाईवरील लेखांत उल्लेख केलाच आहे. पण तो दोष मूळ चालीत नसून बालगंधर्वांच्या म्हणण्याच्या पद्धतीत आहे. सुंदराबाईंच्या वाणीच्या शुद्धतेचा व सार्थ शब्दोच्चारानचा मात्र बालगंधर्वांवर मुळीच परिणाम झाला नाही. त्यांच्या सहवासांत राहूनहि ते या बाबतीत कोरडेच राहिले. सुंदराबाई स्वभावाने सरळ व स्पष्टवक्त्या आहेत; परंतु अगदीं निगवीं आहेत. गुणी जनांचा परामर्श त्या नेहमी घेत असतात. चांगल्या चांगल्या गायकांचे गाणे ऐकण्याकरतां त्यांनीं पुष्कळ पैसा खर्च केल्या. कै. भास्करबुवा वखल्यांना सुंदराबाईंचा मधुर आवाज व भावपूर्ण गाणे फार आवडायचें. एकदां त्यांनीं खूप होऊन एक अंगठी त्यांना बक्षिस दिली होती. बुवांच्या जवळ गाणे शिकण्याची इच्छा त्यांनीं व्यक्त केली असतांना बुवा त्यांना स्पष्टपणे म्हणाले, “बाई, तुम्ही गातां हेंच चांगले आहे. आम्हीं तुम्हाला शिकविलें, तर हा तुमचा आवाज जाईल; आणि हा तुमचा आवाज गेल्यावर मग तुम्हीं गायचें तरी कशाळा ?” कोणाहि गाणाराची त्यांच्या मागे सुंदराबाईं निंदा करित नाहींत, पण कोणी मतच विचारल्यास आपलें मत त्या निर्भीडपणे मांडतात. गंधर्व मंडळींतील एका प्रसिद्ध संगीत नटानें नाटकांतील स्वतःच्या गाण्यासंबंधीं एकदां त्यांचें मत मुद्दाम मिष्कीलपणे विचारलें. सुंदराबाईं स्पष्ट बोलल्या, “एवढे तुम्ही विद्वान् गवयी, पण नाटकांत फार बेजबाबदार रीतीनें गातां.” नटाचा चेहरा कसा झाला असेल, हें सांगावयास नकोच. संगीत नाटकांत नट रसहीन गातात, निव्वळ टाळ्या मिळविण्याकरतां खूप लांबलचक तानांचीं भंडोळीं फेंकतात, याद्वल त्यांना नेहमी वाईट वाटतें. त्या स्वतः ‘उगिच कां कांता’, ‘पाहीं सदा मी’, ‘परवशतापाश देवें’ हीं पदे फारच चांगलीं समजूत व रसाळ गातात.

‘सुंदराबाईं नाजूक गातात,’ असा त्यांच्या गाण्यावर आक्षेप घेतला जाई. परंतु त्यांचा मूळचाच बारीक आवाज लक्षांत घेतला तर ह्या आरोपांत तथ्य नाही, असें दिसून येईल. त्या खुल्या आवाजानें गातात; त्यामुळे बारीक आवाज असूनहि सुंदराबाईंचें गाणे एकाद्रा थिएटरमध्ये अगदीं वरच्या गॅलरींत प्रत्येक शब्दासकट स्पष्ट ऐकूं येई, असा माझा स्वतःचा अनुभव होता. सुंदराबाईंच्या गाण्यांत चमत्कृतिजनक तानबाजी नसली, तरी त्यांत भावनेची उत्कटता आहे, वाणीचा चटकदारपणा आहे व सुरेल स्वरांची शीतलता आहे, एवढें त्यांच्या शत्रूलाहि कबूल करणें भाग आहे.

बालगंधर्व

१९३० सालीं एकदां पुण्याम व्याख्यान देतांना आपल्या गायनाची देणगी आपल्याला मातापितरांपासून मिळाली असून, आपली आई भजनें, भूपाळ्या अत्यंत रसाळ म्हणत असे, असें बालगंधर्व ऊर्फ नारायणराव राजहंस म्हणाले होते. मातापित्यांचा गुण मुलांत उतरल्याशिवाय सहसा रहात नाहीं. निदान घरांत गायनाचें वातावरण असलें, तर लहान मुलांच्या मनावर त्याचे संस्कार झाल्याशिवाय रहात नाहीत. मात्र लहानपणीं नारायणरावांना खेळण्याचा नाद फार असल्यामुळें त्यांच्या मुसलमान उस्तादांना मैदानावर जाऊन त्यांना हुडकून आणून गावयाला बसवावें लागत असे ! तरीमुद्रां त्यांच्या गुरूंनीं—महिबूबखाँनीं—त्यांना फार प्रेमानें शिकविलें. शिष्यानेंहि गुरूला म्हातारपणीं स्वतःजवळ बाळगून त्याची बडदास्त कंपनींत उत्तम ठेवलेली मीं प्रत्यक्ष पाहिलेली आहे. ही कृतज्ञता शिष्याला भूषणावह नाही, असें कोण म्हणेल ?

नारायणरावांचा आवाज अत्यंत मधुर आहे, हे मूर्यप्रकाशाइतकें स्पष्ट आहे. त्यांच्या आवाजाला झार असल्यामुळें तो 'स्वयंप्रकाशी' आहे. ज्याप्रमाणें त्यांचें रूप एके काळीं मोहक होतें, त्याचप्रमाणें त्यांचा आवाजहि मोहिनी घालणारा होता. त्यांच्या आवाजाच्या झारेला इंद्रधनुष्यांतील विविध रंगांच्या छटांची उपमा एका मर्मज्ञ रसिकानें दिली आहे, आणि ती सार्थहि आहे. आवाजाच्या जोरावर ते संगीतांतील एक विलक्षण जादुगार झाले होते. इतर कलावंत गायकांप्रमाणें जरी त्यांच्या गायनांत पुष्कळ तन्हा नसल्या, तरी त्यांचें साधेंसुधें गोड गाणें आल्हाददायक झालें आहे, तें या कंटमाधुर्याच्या देणगीवरच ! त्या आवाजाची झार व गोडी आज वयोमानाप्रमाणें कमी झाली आहे. हा आवाज प्रत्यक्ष ऐकण्याकरितां लोक शेंकडों मैलांवरून धावत येत असत; तारेनें थिएटरमध्ये जागा रिझर्व केल्या जात; स्पेशल मोटारी सोडल्या जात; इतकेंच काय, पण नाटकाच्या तिसऱ्या अंकापर्यंत तिकिटें मिळवण्याची लोक खटपट व धडपड करीत असत. २० वर्षांपूर्वी हा मधुर आवाज ऐकण्यासाठीं उमरावती मुक्कामीं एका वन्हाडच्या पाटलांन "वाटेले

संगीताचे मानकरी

तितके पैसे घ्या, कुठेहि कोपन्यांत जागा द्या, परंतु गंधर्वांचें गाणें ऐकूं द्या व डोळे भरून त्याला पाहूं द्या ! ” असे उद्गार काढल्याचें मला खात्रीलायक माहित आहे.

नारायणरावाची गाण्याची पद्धतिहि अत्यंत सुरेल व गोड आहे. ऑर्गन व सारंगीवर त्यांनीं आपला आवाज मिळविल्या कीं, त्या तीन सुंदर स्वरांच्या मिलाफानें कानांचें समाधान होऊन अंगावर रोमांच उभे राहत व रंगमंदिरांत विश्र्वण शांतता प्रस्थापित होई. त्यांची गायनपद्धति साधी, सरळ असली, तरी अत्यंत रसोत्पादक आहे. त्यामुळें गवयांच्या तासभर गाण्यानें जो परिणाम होणार नाहीं, तो पांच मिनिटांत गंधर्वांच्या गाण्यानें होई. त्या सुरेल गाण्यानें ‘अच्छे अच्छे’ गवयींमुद्दां त्यांच्या गाण्यावर ष्यूप होत असत. १९१७-१८ च्या काळांत प्रख्यात व अलिकडेच दिवंगत झालेले गवई अल्हादियाख्वासाहेब आपल्या शिष्याच्या (कै. भास्करबुवा ब्रग्वले यांच्या) आग्रहावरून एकदां ‘स्वयंवर’ नाटकाला गेले होते. ‘स्वकुलतारक मुता’ हें पद सुरू झालें. नारायणरावांचें तें हातबुद्धें पद, रागहि आवडता व श्रोतेहि समजूतदार ! मग काय, तें गाणें फारच परिणामकारक झालें. या रागामध्ये (भीमपलस) कोमल निपादावरून तार पड्जावला जातांना, नारायणराव निपादाला हेलकावे देऊन मग पड्जावर इतक्या सुरेलपणें कायम होत कीं, रसिकांना आल्हादच वाटावा. ख्वासाहेबांनीं तर तेथल्या तेथेंच उद्गार काढले, “वाहवा ! क्या तेरी निखाद मीठी लगती है ! मैं आज चालीस बरम गाता हूँ, लेकिन मरेसे ऐसी नहीं लगती.”

या रसोत्पादक गायनपद्धतीनें ते रगभूमीवरच राजे झाले होते. शृंगार, करुण वत्सल व शांत या रसांवर त्यांचें सारयेंच प्रभुत्व होतें. गाणें सुरू केल्यावर गातां गातां ते पदांतील भावनेशीं आपोआप तद्रूप होऊन गात असल्यामुळें श्रोतृसमाजावर परिणाम करीत असल्यास नवल कसलें ? ‘नाथ हा माझा’, ‘सुजन कसा मन चोरी’, ‘खरा तो प्रेमा ना धरी लोभ मनी’, ‘मला मदन भासे’, ‘नयनें लजवीत’, ‘मधुकर वनवन फिरत’, इत्यादि पदें गातांना शृंगाराचें व प्रसन्नतेचें वातावरण ते निर्माण करीत; तर ‘राजस बाळा’, ‘कच सखा’, ‘मज जन्म देई माता’, ‘कुणासी निंदू’ या पदांनीं श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून ते टिपें काढीत. ‘स्वस्व कसा’, ‘घास घरे तान्हा बाळा’ हीं पदें ऐकतांना स्त्रियांना मातृत्वाच्या गुदगुल्या होऊन त्यांचें अंतःकरण वात्सल्यानें भरून येई, तर ‘स्वकुलतारक मुता’ म्हणतांना ते स्त्रीजातीचें महत्त्व श्रोत्यांना पटवून

देत. इतका रसोत्पादक गाणाग स्त्री नट महाराष्ट्र रंगभूमीवर भाऊराव कोल्हटकरांनंतर दुसरा झाला नाही. परंतु सुमारे १९११ सालांनंतर रंगभूमीवर प्रत्येक पद, विशेषतः त्यांतलें एकादेंच कडवें, तासनतास घोळघोळून म्हणण्याची कंटाळवाणी व नाट्यदृष्ट्या रसहानिकारक संवय नारायणरावांना लागली. त्याचद्वल ते स्वतः जितके जबाबदार आहेत, तितकेच त्यांना वारंवार 'बन्स मोअर' देणारे त्यांचे अंधभक्तहि आहेत. 'मानापमान' नाटकांतील 'नाहीं मी बोलत नाथा' या ओळीचें ते अक्षरशः 'दळण' दळत असत. या पुनरुक्तीचें उत्तम विडंबन माधवराव जोशी यांनी आपल्या प्रख्यात 'विनोद' नाटकांत केलेलें होतें. ('नाहीं मी बोलत नाथा । झाडीन संगीत लाथा ॥')

नारायणरावांच्या गायनकलेच्या विकासाकडे सूक्ष्म दृष्टीने पाहिलें असतांना त्यांच्या रंगभूमीवरील संगीतमय आयुष्याचे, माझ्या दृष्टीने, चार खंड पडतात. या चार कालखंडांमध्ये त्यांच्या गायनावर निरनिराळ्या गायनपद्धतींचे, निरनिराळ्या गायकांच्या गायनांचे संस्कार झाले. पहिला खंड म्हणजे सुमारे १९०५ पासून १९११ सालपर्यंतचा काल. यावेळीं 'सौमद्र', 'शाकुंतल', 'गमराज्यवियोग', 'गुप्तमंजुष', 'वीरतनय', 'मूकनायक', 'शारदा' हीं नाटके लोकप्रिय झालीं होती. यावेळीं नागयणरावांचें गायन अगदीं बाल्यावस्थेंत होतें. पण गाणें अत्यंत गोड असे. त्यांत चक्रीदार तानांची भंडोळी, किंचित् हरदासी तन्हा, पुष्कळ वेळां त्यांत त्यांनीं लावणीचा दंग, टप्प्याच्या गायकीचें अंग आणलें कीं संपलें ! परंतु सुंदर रूप, गोड आवाज, स्वाभाविक सुरेल गाणें, या नैसर्गिक देणण्यांच्या जोरावर ते श्रोत्यांवर छाप पाडूं शकले. इतकेंच नव्हे, परंतु हा मुलगा आपल्या गोड गायनावर चांगलें नांव मिळवील असेंहि भाकीत लोकमान्य टिळकांनीं करून 'बालगंधर्व' ही सार्थ पदवीहि त्यांना दिली. यावेळीं 'बेका' नांवाच्या एका जर्मन कंपनीनें त्यांच्या 'पुष्पपराग', 'पांडुनृपति', 'प्रियकर माझे भ्राते', 'मुलभ मनीं गणा न भूपसुता', 'सफलेच्छा ती' इत्यादि घेतलेल्या लोकप्रिय गाण्यांच्या रेकॉर्ड्स् ऐकल्यावर ख्याल, टुंबरी वगैरे गायकीचा त्यांच्या गाण्यांवर फारसा संस्कार झालेला नव्हता, असें दिसून येईल. पुढेंपुढें कंपनीतील प्रमुख पुरुष नट व मालक रा. जोगळेकर (नारायणराव) यांच्या गाण्याची छाप त्यांच्यावर पडूं लागली. जोगळेकर लायक गायक असून अत्यंत गोड गात असत, व बीनहि वाजवीत असत. या 'नारायणरावांच्या जोडी'नें त्या काळीं आपल्या

संगीताचे मानकरी

मधुर गायनाने महाराष्ट्रीय रसिकांस वेड लाविले हेतें. तरी सुद्धां नारायणरावांच्या मधुर आवाजाचें व सद्ग गायनाचें वजन श्रोत्यांवर जोगळेकरांच्या कसलेल्या गाण्यापेक्षांहि जास्त पडत असे. भाऊराव कोल्हटकरांची जागा ते भरून काढणार, असा अंदाज त्यावेळीं लोकांनीं केला होता.

दुसरा खंड १९११ ते १९१६ पर्यंतचा. या कालामध्ये 'मानापमान', 'विद्याहरण' हीं नाटके बसवून कंपनीनें अत्यंत लौकिक मिळविला. हीं दोन नाटके अत्यंत लोकप्रिय झालीं होती. 'मानापमानां' तल्या व 'विद्याहरणां' तल्या बऱ्याच चाली गोविंदराव टेंबे यांनीं दिल्या असून त्यांची तालीमहि नारायणरावांना त्यांच्यापासूनच मिळाली होती. 'विद्याहरणा' च्या मुमारास कै. भास्करबुवा बखले यांचा कंपनीशीं संबंध येऊन त्यांचीहि तालीम नारायणरावांना मिळू लागली. दोन्ही नाटकांतील चाली टेंबे व बखलेबुवा यांनीं दिल्या असून नारायणरावांच्या वाट्यास हेरी, ठुंबरी, दादरे, केरवे या बनारसी टंगाच्या चाली आल्या. त्यांतल्या त्यांत बऱ्याचशा मूळ चाली गोहरजान, मलकाजान, प्यारासाहेब, जानकीबाई, मौजुद्दीनखॉं, यांच्या ग्रामोफोन रेकॉर्डसमुळे अगोदरच उपलब्ध होत्या. त्या गोविंदरावांना आयत्या उपयोगी पडल्या. त्यावर नाटकांतील मराठी गाणीं, मूळ हिंदी गाण्यांप्रमाणेंच, बसविण्याचा प्रयत्न झाला. 'विद्याहरणां' तील 'प्रेमसखा उद्धरी जिवाला' हें गाणें त्याच्या मूळ रेकॉर्डप्रमाणेंच ('जावो सखी पियाको ले आवो') बालगंधर्वांनीं स्वतःच्या रेकॉर्डमध्येहि म्हटलें आहे. या चाली गोविंदरावांना आयत्या मिळाल्या. लहान लहान मुरक्या, सुरेल खटके, स्वरांदोलन, इत्यादींनीं युक्त असा लखनौ-बनारसकडील पूरव गायकीचा टंग त्यांनीं नारायणरावांच्या गळ्यावर चढविण्याचा प्रयत्न केला. पण त्याचा नारायणरावांच्या गळ्यावर फारसा परिणाम न होऊन त्या टंगावरतीच नारायणरावांच्या स्वतःच्या गाण्याचा मात्र परिणाम झाला. नारायणरावांच्या गळ्यांतून त्या जागा नारायणरावांच्या पद्धतीनेंच निघाल्या. पदे बसवितांना त्या पदांचें नाटकांतील स्थान व त्यांचें नाट्य यापेक्षां हिंदुस्थानी टंग व गोडवा यांकडे गोविंदरावांनीं जास्त लक्ष दिल्यामुळे रंगभूमीवरील संगीत नाट्याला मारक होऊं लागलें तें याच नाटकापासून. कसें व किती गायचें या बंधनांचा विसर नाटककार व नट यांना येथपासूनच पडत गेला. रंगभूमीवरील या अतिरिक्त गायनाला गोविंदराव टेंबे व नाटककार खाडिलकर यांसारख्यांनाहि आवग घालतां आला नाही. असो.

मधून मधून 'टकमक पाही', 'नयनें लाजवित', 'आतां राग देई मना' यां-
सारखीं ख्यालगायकीचीं पदे होतीं. पण तीं थोडीं! परंतु 'आतां राग देई मना'
या बागेश्रींतील गाण्यापासून नारायणरावांच्या ख्यालगायनास सुरवात झाली, असें
म्हणण्यास हरकत नाही. हें पद इतकें लोकप्रिय झालें होतें कीं, 'विद्याहरण' नाटक
चालू असतांना या पदाच्या आधीं मुंबईतील प्रख्यात सॉलिसिटर लाड आपल्या
कुटुंबियांसह आपल्या कायमच्या रिझर्व केलेल्या जागेवर येऊन बसावयाचे व हें
पद संपल्यावर एल्फिन्स्टन् थिएटरमधून निमूटपणें निघून जावयाचे. हें पद गात
असतांना नारायणराव 'आतां' या शब्दावरील मीड इतकी गोड घेत, 'मना'-
वरील स्वराचा न्यास इतका मधुर व सुंदर करीत कीं, श्रोत्यांच्या तोंडून 'आ हा
हा!' असा उद्गार सहज निघे. ख्यालाच्या अंगानें स्वरांचें विलंबित लयींतील
मीडयुक्त गाणें नारायणराव थोडें थोडें गाऊं लागले होते. तरीहि त्यांचा विशेष
भर तानेवरच असे. तान मात्र सुरेल, दाणेदार, सहज व टमदार असावयाची.
तानेची फिरत अगदीं सरळमार्गी असावयाची. 'स्वरा तो प्रेमा' हें पद
गोविंदराव टेंब्रे जसें पेटीवर वाजवीत, तसें, अगदीं त्या ब्रह्मकूम, नारायणराव
गात असत. 'विद्याहरणां'तील 'प्रेमसखा' गाण्यासंबंधीं वर लिहिलेंच आहे.

तिसरा खंड 'स्वयंवर' नाटकापासून १९२३ सालपर्यंतचा. या कालांत प्रामु-
ख्यानें कै. भास्करबुवा बखले व अंशतः सुंदराबाई यांचा बालगंधर्वांच्या गायकीवर
विशेष परिणाम झाला. या कालांत 'स्वयंवर', 'एकच प्याला' व 'संशयकल्लोळ'
हीं नाटके अतिशय लोकप्रिय झालीं. 'द्रौपदी' नाटक नुकतेंच सुरू झालें होतें.
परंतु तें त्यावेळीं फारसें यशस्वी झालें नाही. 'स्वयंवर' नाटकांतील बहुतेक चाली
बखलेबुवांनींच दिल्या होत्या. नाटकांतील पदे बसवण्यापूर्वीं त्यांच्या मूळच्या सर्व
चिजा बुवांनीं नारायणरावांना सहा महिने अगोदर स्वतः शिकविल्या; त्यांच्या रागांची
तालीम दिली; नंतर पदे झालीं. त्यांत ख्यालांतील सर्व उत्कृष्ट चिजांच्या चाली
आहेत. उदाहरणार्थ, 'नाथ हा माझा', 'सुजन कसा मन चोरी', 'मम आत्मा
गमला', 'मम सुखाची ठेव देवा', 'स्वकुलतारक सुता', 'अनृतचि गोपाला'
'अजि राधा बाला' हीं सर्व पदे उत्कृष्ट, घगणेदार चिजांवर रचलेलीं आहेत.
भास्करबुवांची गायकी या नाटकापासून नारायणरावांच्या गळ्यांतून ऐकूं
लागली. 'स्वयंवर' नाटकांतील गायकी जितकी भारदस्त व उदावदार आहे,
तितकीच ती अवघड व कठीण आहे. नारायणराव या गाण्यांपासून ख्याल गायल

संगीताचे मानकरी

लागले. त्यांचीं सर्व पदें अत्यंत लोकप्रिय होऊन महाराष्ट्रीयच काय, पण आमच्या गुर्जर, पार्शां, सिंधी बंधूंच्याहि तोंडीं आलीं. 'स्वयंवर' नाटकाला वरील सर्व विविध जमातींची गर्दी होऊं लागली, ती नाटकापेक्षां त्यांतील नुसतें गायन ऐकायय. 'स्वकुलतारक' या एका गाण्यावर ग्रामोफोन कंपनीनें हजारों रुपये मिळविले. इतकी अपूर्व लोकप्रियता त्या एका गाण्यानें मिळविली. त्या काळीं हें पद गातांना नारायणराव विलंबित लयींत मुरवात करून रागाचे स्वर व आलाप घेत असत. नंतर ख्यालियांच्या पद्धतीनें लय वाढवून स्वरालापांची बद्धत करून तानेची फिरत करीत. या काळांतील दुसरें लोकप्रिय पद म्हणजे 'नृपकन्या तव जाया' हें. तें सुद्धां नारायणराव उत्तम गात. त्यांत ते शृंगाराची लयलूट करीत. या काळांत विलंबित गाण्याकडे नारायणरावांनीं विशेष लक्ष दिलें. त्यामुळें त्यांच्या गाण्याला वजन व भरोवपणा आला. त्यांची तान मात्र सरळ पद्धतीचीच राहिली. तींत म्हणण्यासारखें वैचित्र्य आलें नाहीं. तरीपण रसदृष्ट्या व नाट्यदृष्ट्या विचार केल्यास वाटत असलेली ही तानेची वैचित्र्यपूर्ण उणीव बाधक न होतां, त्यांचें सरळ, सुरेल, स्वरांचें गाणेंच जास्त रसपरिपोषक ठरलें. कारण अतिशय तानांचीं भंडोळीं फेकून रसहानि करणारे गवई नट रंगभूमीवर थैमान घालीत होतेच. 'स्वयंवरा'त टप्प्याची उत्कृष्ट चाल आहे. सदरहू टप्पा ('जमुनाके तीर') रहिमतरावां फारच छान गात असत. यावरील पद ('अवतार जीव घेतसे') नारायणरावहि सुंदर गात असत.

'स्वयंवरा'नंतर 'एकच प्याला' नाटक संगीतदृष्ट्या तितकेंच यशस्वी व लोकप्रिय झालें. यांतील चाली श्रुतिमनोहर, रसाळ व नवीन तऱ्हेच्या होत्या. पदेंहि प्रसादपूर्ण झालीं असून म्हणण्यास व समजण्यास सहज व मुबोध झालीं आहेत. या नाटकांतील गंधर्वांच्या बहुतेक चाली सुंदराबाईंनीं दिल्या. सुंदराबाईंच्या गाण्याची छाप त्यावेळीं नारायणरावांवर विशेष पडली. कवाली, गझल, दादरे या गायकीचा अस्सल गायनप्रकार नारायणरावांच्या कंठांतून बाहेर पडूं लागला. त्यांतील विशेष लोकप्रिय पदें म्हणजे 'काशि या लजू', 'मत्य वदे', 'प्रभु मजवरी कोपला' हीं होत. यांत गझल-कवालीचा टंग आहे. नारायणरावांनीं सुंदराबाईंच्या वाणीचा स्पष्टपणा व शब्दांची सार्थ फेंक उचलली असती, तर नारायणरावांचें संगीत रंगभूमीवर आणखी रसपरिपोष करू शकलें असतें. परंतु तो संस्कार दुर्दैवानें झाला नाहीं. त्यामुळें नारायणरावांचें गाणें गोड लागत असलें,

तरी सर्व गाणें ऐकूं न आल्यामुळें 'एकच प्याल्या'चीं पुस्तकें पदांकरतां फारच खपूं लागलीं. त्यामुळें सुंदराबाई त्या सुंदराबाईच, व नारायणराव ते नारायणरावच राहिले! 'एकच प्याल्या' नाटकापासून दुसरा महत्त्वाचा दोष नारायणरावांच्या गाण्यांत शिरला. तो असा कीं, त्यांच्या गाण्यांत ठिकठिकाणीं विनाकारण रडवेपणा फार शिरला. त्यांच्या आनंदाच्या गाण्यांतहि रडके करुण स्वर येऊं लागले. त्यामुळें उगीचच उदासवाणें वातावरण निर्माण होऊं लागले.

चवथ्या कालखंडामध्ये मा. कृष्णराव यांच्या गायकीचा परिणाम नारायणरावांवर झाला. या कालांत 'आशा-निराशा', 'नंदकुमार', 'विधिलिखित', 'मेनका', 'कान्होपात्रा', 'सावित्री', 'अमृतसिद्धि' हीं नाटके कंपनीनें बसविलीं. वरील सर्व नाटकांत नारायणरावांना कृष्णरावांनीं चाली दिल्या होत्या. 'विधिलिखित' मध्ये कांहीं गोड चाली कंपनीतील सारंगीवाले खानसाहेब कादरबख्श यांनीं दिल्या होत्या. त्यांतल्या त्यांत 'आशा-निराशा' व 'मेनके'तील मास्तरांच्या कांहीं चाली फारच लोकप्रिय झाल्या. 'आशा-निराशा' मधील 'मान्य कांत वरिल्या', 'तात करी दुहिताविनाश', 'नंदकुमार' मधील 'तिमिर पटल', 'त्याग भाग', 'मेनके' मधील 'भक्तिभाव हा ध्या सेवा', 'भूषण संसारा', 'नच देहा विसरले', 'प्रियकर बश मजला' हीं गाणीं लोकप्रिय झालीं व त्यांच्या रेकॉर्डमहि सुंदर निघाल्या. परंतु 'आशा-निराशा', 'मेनका', 'नंदकुमार' हीं नाटके रंगभूमीवर लोकप्रिय न झाल्यामुळें त्यांतील हीं गोड गाणींहि लोक हळुहळू विसरूं लागले; व आज तर तीं ऐकूंहि येत नाहींत. आजच्या काळांत 'सावित्री' मधील 'योग्य न प्रेम वर्णना' हेच पद काय तें लोकांच्या तोंडीं बसलेलें आहे. या काळांत मास्तर कृष्णरावांच्या गाण्याची छाप नारायणरावांवर पडली. मास्तरांच्या कांहीं कांहीं चपळ व मधुर हरकती 'उगीच कां कान्ता', 'भक्तिभाव हा ध्या', 'भूषण संसाग', 'नच देहा विसरले' या पदांनून दिसत. परंतु मास्तरांच्या गाण्यांतलें काठिन्य व पुसटपणा टाकून स्वतःच्या गळ्याला पचेल तेवढाच भाग नारायणरावांनीं घेतला. नारायणरावांच्या गळ्यांतील मुरक्या व हरकती यांचा स्वच्छपणा व सुरेलपणा १९३२ सालपर्यंत कायम असल्यामुळें मास्तरांच्या त्याच जागा नारायणरावांच्या गळ्यांनून जास्त मधुर, जास्त शोभिवंत, जास्त रमपूर्ण व स्वच्छ उतरत व लागत. मास्तरांच्या गाण्यांत जितके वैचित्र्य होतं, तितकाच त्यांचा गळा पुसट होत चालल्यामुळें त्यांच्या कित्येक हरकती प्रत्यक्ष ऐकूं येण्याऐवजीं त्यांच्या हातवाच्या-

वरूनच समजून घ्याव्या लागत. 'विधिलिखित' नाटकापासून कादरबक्ष सारंगीवाले यांच्या वादनाचा परिणाम नारायणरावांच्या गाण्यावर बराच झाला. नाटक चालू असतांना हे दोघे एकमेकांची साथ करतांना नेहमीं आढळत. 'विधिलिखित' मधील 'दिव्य देशकार्या', 'कां घातुक रुसवा' या कादरबक्षांच्या दोन चाली अतिशय मधुर व नार्वान्यपूर्ण होत्या. 'कां घातुक रुसवा' व 'वरि कैसा', 'स्वजनासी आसरा जाहल' या गाण्यांमधील पंजाबी ढंग्याच्या व अवघड मुरक्या नारायणरावांच्या गळ्यांतून काढण्याचा कादरबक्षानीं कसोशीनें प्रयत्न केला. त्यांनीं दररोज सारंगी घेऊन नारायणरावांना वाजवून त्या अवघड जागांची तालीम द्यावी. त्यांतील 'शंकरा' मधील 'नवपथ सुखे' ही त्यांनींच दिलेली चाल तर एक महिनाभर सतत नारायणराव बसवून घेत होते. एकंदरीत १९२६ सालपासून तों १९३२ सालपर्यंत कादरबक्षांच्या वादनाचा परिणाम नारायणरावांच्या गायकीवर फार झाला. 'स्वयंवरा' सारख्या जुन्या नाटकांतील 'नरवर कृष्णासमान' व 'करिन यदुमनीं सदना' या दोन गाण्यांतील 'नरवर कृष्णा समान हां, हां हां', 'यदुमनीं सदना हां, हां हां' या ओळींचें पुनरावर्तन सारंगीवर ठरविलेल्या स्वराला व तानांच्या साहाय्यानें होत असे. या सर्वे जागा अगदीं सिनेमांतील गाण्याप्रमाणें क्रमवार बसविलेल्या असत. निव्वळ संगीताच्या दृष्टीनें हा अभिनव प्रकार मधुर व आकर्षक ठरला. परंतु त्याच्यामागे रस व नाट्य यांचा विचार नसल्यामुळें पुष्कळदां तो नाटकाला मारकच झाला. 'द्रौपदी' मधील भूपालींतल्या भारदस्त व विलंबित लयींत, 'लाजविलें वैन्यांना' या ओळींतील दुप्पट व चौपट लयींतील दळण भूमिकेला सोडून पोरकटपणाचें वाटे. नारायणरावांच्या माफक बुद्धीला त्यामध्ये रसदृष्टि, नाट्य-दृष्टि राखतां आली नाही. हे प्रकार केवळ कानाला गोड लागत आहेत, व आपले श्रोते खूप होत आहेत, या एकाच गोष्टीला हुरळून जाऊन नारायणरावांसारखा भावनेंत शिरून रसपूर्ण गाणारा नट, श्रोते, सारंगीवाले व तबलजी यांच्या पूर्ण आहारीं गेला. त्यांतील अधःपाताची गोष्ट म्हणजे ही कीं, 'आज कादरबक्ष व तिरखवां साथील बसणार आहेत किंवा बसणार नाहीत' अशा पाठ्या रगमंदिराबाहेर नारायणरावच पुढें लावूं लागले. बऱ्याडांत तर रायपूर, नागपूर येथील प्रेक्षकांच्या शेंकडों तारा कंपनीला येऊं लागल्या कीं, वरील दोन्ही साथीदार साथील बसणार असल्यास इतक्या इतक्या जागा राखून ठेवा. एकूण नारायणरावांच्या ह्यातींतच अतिरेकाला गेलेल्या किंवा नेलेल्या संगीतामुळें रंगभूमीचें, नाटकाचें, नाट्याचें मरण नारायणरावांसारख्या प्रथितयश नटाला उघड्या डोळ्यांनीं पहावें लागलें.

या काळांत एक दुसरी महत्वाची घडलेली गोष्ट म्हणजे नारायणरावांनीं बसविलेले 'कान्होपात्रा' नाटक व त्यामुळे नारायणरावांसारख्या नटाचें आक्रोश करणाऱ्या भजनी 'वारकऱ्यां' त झालेले रूपांतर ही होय. 'कान्होपात्रा' नाटकांतील रसाळ भजने व अभंग अत्यंत तल्लीन होऊन नारायणराव तर गातच असत, पण कंपनीच्या बिऱ्हाडी व इतरत्र भजनाचा फड उभा करून चड्डा घातलेले नारायणराव तासनुतास भजनाचा आक्रोश करीत. याचा परिणाम म्हणजे १९३३ सालीं नारायणरावांचा आवाज साफ बसला. भजनाच्या आक्रोशाला बर्फीच्या पाण्याच्या स्नानाने व प्राशनाने साथ दिली. कुणी तरी सांगितले की, जागरणामुळे होणारी उष्णता थंड पाण्याने घालवितां येते. आणि लहरी नारायणरावांना हा उपाय पटला. तो त्यांनीं निष्ठेनें अमलांतहि आणला. फळ काय, तर आवाजाचें झालेले खोबरे ! अंगांतील उष्णता गेली कीं नाही, हें समजण्यास मार्ग नाही, पण आवाज मात्र गारटला हें नक्की ! आणि याच सुमारास आर्थिक अडचणींत येऊन नारायणराव 'प्रभात फिल्म कंपनी'त एका बोलपटाकरतां भागीदार म्हणून शिरले. तेथेंहि आवाजानेंच दगा दिला. शेवटच्या भैरवीखेरीज नारायणरावांचें एकहि गाणें रंगलेले 'धर्मात्मा' चित्रपटांत उतरलें नाही. तेथें रत्नप्रभेनें त्यांच्यावर मात केली. त्यानंतरचें त्यांचें प्रवासी आयुष्य जनतसमोरच असल्यामुळे त्याविषयी मी कांहीं लिहीत नाही. एकंदरीत सन १९०५ पासून तों १९३३ पर्यंत आपल्या मधुर आवाजाने व गोड गायनाने बालगंधर्वांनीं रंगभूमि गाजविली, ही गोष्ट त्यांच्या शत्रूंनाहि कबूल करणें भाग पडेल.

नाटकाच्या दिवशीं त्यांतील सर्व पदांची उजळणी करण्याचा त्यांचा परिपाठ असे. त्यामुळे रंगभूमीवर उभे राहिल्यावर त्यांना रंगदेवता तावडतोच प्रसन्न होत असे. मधुर कंठाचा उपयोग रंगभूमीवर रसोत्पादनाकडे करून रंगभूमीचें वैभव व दर्जा वाढविण्याचें श्रेय कांहीं विशिष्ट कालपर्यंत नारायणरावांना दिलेंच पाहिजे. त्यांना नाट्यदृष्टि असती, त्यांच्या कलेला विचाराची व चिंतनाची जोड असती, तर आयुष्यातील उत्तमधात त्यांच्या हातून कलेची सेवा योग्य मार्गाने झाली असती. आयुष्यातील बऱ्याच कालपर्यंत त्यांनीं आपल्या आवाजाची योग्य जोपासना केली, आणि जोंपर्यंत ते आवाऱ्याबाहेर गात नसत, कुठल्याहि लहरीला बळी पडत नसत, तोंपर्यंत नाट्याचा त्यांच्याकडून केव्हांहि अवमान झाला नाही. नारायणराव हल्लींहि खाजगी व्हेटकीतून गातात. त्यांच्या जमान्यांतहि त्यांची

संगीताचे मानकरी

रंगलेली बैठक मी ऐकली नाही. मला तर त्यांचे रंगभूमीवरीलच गाणे जास्त रंगदार वाटते. रंगभूमि हीच त्यांच्या संगीतागवनेची पवित्र कर्मभूमि होती. तेथेच ते रंग व रस हमग्यास निर्माण करीत.

आजच्या पिढीला नारायणरावांचे जे काही गाणे ऐकावयास मिळते त्यांत नारायणरावांच्या पूर्वीच्या आवाजाची अभिजात गोडीहि राहिली नाही व कसहि उरला नाही. तरीमुद्दां एकाद्या वेळेस त्यांचा आवाज लागला, तर पूर्वीची चुगूक दागवून गनकाल्याच्या सौंदर्याची आठवण ते करून देतात. एके काळचे कसलेले साथीदार केशवराव कांबळे, राजन्ना, कादरवक्ष व तिरखवाँ, हेहि साथीला नसल्यामुळे नारायणरावांचे आजचे गाणे एकाद्या चुकलेल्या अमहाय वाटसरूपमाणे वाटते. महाराष्ट्रांत त्यांच्याइतके सक्रिय कौतुक 'भावड्या' व केशवराव भोसल्यांशिवाय दुसऱ्या कोणत्याहि संगीत नटाचे केले नाही. याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे मुंबई येथे मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिकोत्सवाचे अध्यक्षस्थान, नारायणरावांनाच, त्यांची नाट्यसेवा पाहून, जनतेने दिले हे होय.

बालगंधर्व—नट-निर्माता

“The proof of an artist is his creative effort, and though that is guided by what we call intuition rather than by reason, the intuition needs to be trained and directed. The sign of a finished artist is not his native genius but his taste which is the result of broad human culture, and this requires a nurture that is not to be got simply from rehearsals and the application of grease paint.”

इ. स. १९४४ च्या एप्रिल महिन्यांत मुंबईला साहित्यसंस्था व नाट्यसंस्था यांच्या विद्यमानें मराठी रंगभूमीचा जा शतसांवत्सरिक महोत्सव साजरा झाला, तो अनेक कारणांमुळे बराच गाजला. ५००० प्रेक्षकांना बसतां येईल येवदा मोठा उभारलेला उघडा मांडव, केवळ नाटकांसाठीं मुंबईत एक भव्य थिएटर बांधण्याकरितां निधि जमविण्याचा जाहीर केलेला हेतु, सतत तेरा दिवस चाललेले नृत्य-नाट्य-गायनादि कार्यक्रम, इत्यादि गोष्टी महत्त्वाच्या ग्वऱ्या; परंतु त्या सर्वांपेक्षांहि महोत्सवाच्या अध्यक्षस्थानीं श्रीयुत बालगंधर्व यांची केलेली निवड अधिकच महत्त्वाची होती. एवढ्या प्रचंड प्रमाणावर आंखलेल्या या महोत्सवाचें अध्यक्षस्थान मराठी रंगभूमि सतत तीन तपें गाजविणाऱ्या श्रीयुत बालगंधर्वांना देण्यांत यावें, हा योग कित्येकांना अपूर्व वाटला; तर बालगंधर्वांच्या आजवरच्या रंगभूमीच्या सेवेचें फूल ना फुलाची पाकळी अशा स्वरूपाचें पारितोषिक त्यांना दिलेल्या या मानामुळें मिळालें, असें काहींना वाटलें; तर दुसऱ्या कित्येकांची ‘बालगंधर्वांची निवड या महोत्सवाच्या अध्यक्षस्थानीं करून मराठी नाट्यरसिकांनीं आपणच आपला मान करून घेतला’ असें मानण्यापर्यंत मजल गेली. या महोत्सवाच्या निमित्तानें साहजिकच गेल्या पंचवीसतीस वर्षांत बालगंधर्वांवर लिहिल्या गेलेल्या स्तुतिवाङ्मयाच्या फिरून उधाण आलें. त्यांच्या नाट्यसंवेवर, अभिनयकलेवर, जीवनावर, आणि विशेषतः गानकौशल्यावर, अनेकांनीं अनेक लेख लिहिले. अनेक नियतकालिकांनीं त्यांच्या छायाचित्रांना, आठवणींना व त्यांच्यावरील लेखांना प्रसिद्धि दिली. सन १९३१ सालीं पुण्याच्या ‘रत्नाकर’ मासिकानें गंधर्व-गुणगौरवपर एक खास अंक काढला होता, त्याची पुन्हां एकदां उजळणी झाली म्हणावयाची ! गेलीं पंचवीस तीस वर्षे महाराष्ट्रांत हा स्तुतीचा

संगीतचे मानकरी

कार्यक्रम सतत चालू आहे. १९०५ साली बालगंधर्वांचा महाराष्ट्रांच्या रंगभूमीवर उदय झाला. तेव्हांपासून त्यांच्याभोवती त्यांच्या चहात्यांनी जे कौतुकाचे, प्रेमाचे वलय निर्माण केले होते, ते आजवर अभंग व अखंड राखण्यात आले आहे. या एवढ्या मुदतीत खुद्द बालगंधर्वांमध्ये, त्यांच्या कलेमध्ये, नाट्यसेवेमध्ये अनेक स्थित्यंतरे झाली. 'नारायणा'चा जसा 'बालगंधर्व' झाला, तसाच दुय्यम स्त्रीभूमिका करणारा बालगंधर्व, ज्याच्यासाठी पुढे सबंध नाटकाची रचनाच खाडिलकरांसारख्या कसलेल्या नाटककाराने 'एक-पात्री' करून त्याचे महत्त्व वाढवावे, असा 'नट-सम्राट' झाला. किलोस्कर कंपनीचा पाईक 'बालगंधर्व'; गंधर्व नाटक मंडळीचा मालक बनला. उत्कर्षाचे देदीप्यमान जीवन भोगणाऱ्या बालगंधर्वांनी नंतर कर्ज-बाजारीपणाच्या हलाखीची स्थितीही अनुभवली. याच कर्जबाजारीपणामुळे ज्या रंगभूमीची दोन तपे सेवा केली, जिच्यावर सर्व वैभव उपभोगिले, जिच्या सेवेत आयुष्य वेचावयाचे ठरविले, त्या रंगभूमीला मोडून बोलपटाची कांसहि बाल-गंधर्वांना धरावी लागली; आणि त्यांतहि कलेच्या बाबतीत पदरी अपयशच घेऊन पुन्हा त्यांना रंगभूमीकडेच परतावे लागले. अशी सर्व स्थित्यंतरे जरी बालगंधर्वांत घडून आली, तरी नाट्यरसिकांच्या त्यांच्याविषयीच्या कौतुकांत मात्र फरक पडला नाही. परंतु त्याबरोबर त्यांच्या दोषांचेहि कौतुक झाले ! इतकेच नव्हे, तर त्यांच्या दोषांना गुणांचे स्वरूप देण्याचा, किंवा कित्येक वेळां, इलाजच नसेल तेव्हां, त्यांची वकिली करण्याचा प्रयत्न त्यांच्या अंधभक्तांनी, त्यांच्या मंडळांतील सुशिक्षित मित्रांनी केला, ही मात्र नवल्यची गोष्ट होय ! या अतिरिक्त आणि अंध कौतुकाने एक मोठा तोटाच झाला, असे म्हटले पाहिजे. तो हा की, बालगंधर्व यांच्या कलागुणांचे अत्यंत निःपक्षपाती भूमिकेवरून शोधक दृष्टीने खरे मूल्यमापन करण्याचा धीर कोणीच केला नाही; ते कोणत्या प्रकारचे नट आहेत याचा कोणीहि शोध घेतला नाही; उलट त्यांच्या अतिशयोक्त स्तुतिप्रवाहांत त्यांच्या मंडळांतील अनेक संघिसाधूंनी आपले हात धुवून घेतले.

त्यामुळे झाले काय की, बालगंधर्वांना त्यांच्या ऐन जवानीत पहाणे शक्य न झालेल्या नव्या पिढीने जेव्हा या स्तुतिवाङ्मयाच्या आधारें मोठमोठ्या अपेक्षा मनांत बांधून अलिकडे त्यांना मोठ्या उत्सुकतेने रंगभूमीवर पाहिले, तेव्हां त्यांच्या अपेक्षांना व कल्पनांना मोठाच धक्का बसला. आपण समोर पहात आहोत ते सौंदर्य तर नव्हेच नव्हे, हा यथातथ्य अभिनयहि नव्हे, आणि हे संगीतदेखील

गंधर्वतुल्य नव्हे, असें त्यांना वाटलें. पण गंधर्वांच्या अभिनयाबद्दल, संगीताबद्दल व मौंदर्याबद्दल आजवर आपण जें ऐकत आलों, आणि ज्या कल्पना उभारल्या त्यांच्याशीं विसंगत असा अनुभव खरा मानावयाचा, कीं आपल्या दृष्टिकोनांत कांहीं चूक असली पाहिजे, किंवा आजच्या विचारांच्या आणि नवोदित आकांक्षांच्या चढ्यांतून बालगंधर्वांकडे न पहातां, त्यांच्या कारकीर्दीचा कौतुकास्पद कळस ज्या काळानें मस्तकीं धरला होता, त्या काळच्या विचारांच्या आणि आकांक्षांच्या दृष्टीनेच त्यांना न्याय दिला पाहिजे, असें मानून आपला अनुभव न बोलण्याचा व्यवहारी शहाणपणा करावयाचा, असा मोठा पेचप्रसंगच त्यांच्यापुढें येऊन पडला. त्यांची साहजिकच कुचंबणा झाली. बालगंधर्वांच्या गुणांचें बिनचूक व स्पष्ट मूल्यमापन आजवर कोणीं केले असतें, तर हा कल्पनाभंग टळला असता, ही कुचंबणाहि झाली नसती. आणि बालगंधर्वांच्या कीर्तीच्या दृष्टीनेंहि तें न्याय्य झालें असतें. बालगंधर्व ही व्यक्ति मराठी रंगभूमीवरील एक 'अनुपम आणि गोड स्वप्न' आहे, अशी त्यांच्याविषयीची कल्पना वरील लिखाणांत वाचलेली; परंतु प्रत्यक्षांत या स्वप्नाचा भंग झाल्यामुळें जी रुग्णरुग्ण या नव्या पिढीतील रसिकांना या भ्रमसाट स्तुतिवाङ्मयानें लागली, ती ग्वास लागली नसती.

कोणत्याहि कलावंताच्या गुणांचें मूल्यमापन करतांना आपल्याकडे बहुशः असेंच घडतें. त्या कलावंताच्या लोकप्रियतेनुसार त्यांत कमीअधिक भर पडते, इतकेंच ! म्हणूनच या बाबतींत अत्यंत काळजी घेतली पाहिजे. आणि ही काळजी सर्व रसिक टीकाकारांनीं, खुद्द त्या कलावंतांनं व त्याच्या चहात्यांनीं, घेणें आवश्यक आहे. निदान टीकाकारांनीं तरी ती अत्यंत कटाक्षानें घ्यावी. ती घेणें हें त्यांचें कर्तव्य होय. कारण त्यांच्या टीकेवर तत्कालीन आणि पुढील पिढीच्या प्रेक्षकांचें त्यासंबंधींचें मत अवलंबून असतें. हें मत व्यक्त करतांना कलावंताला अन्याय न करतांहि त्याच्या कलेचें निर्दोष मूल्यमापन करून, आणि प्रेक्षकांना सुजाण बनवून टीकाकाराला तें कर्तव्य बजावतां येतें. हें कर्तव्य त्यांनीं योग्य वेळीं योग्य प्रकारें बजावले नाही, तर श्री. बालगंधर्वांच्या बाबतींत नव्या पिढीची जी निराशा झाली, तिचीच पुनरावृत्ति होईल.

बालगंधर्वांच्या बाबतींत आजच्या पिढीला असा अनुभव येतो, हें मात्र खरें. गेल्या उत्सवांत नव्या पिढीतील अनेक तरुणांशीं बोलतांना मला हा अनुभव आला, म्हणूनच हा लेख लिहिण्याचें प्रयोजन वाटलें. गेल्या नाट्यमहोत्सवाच्या वेळीं आलेला

संगीताचे मानकरी

हा अनुभव लक्षांत घेऊन बालगंधर्वांच्या कलेचें, अत्यंत निःपक्षपाती भूमिकेवरून मूल्यमापन व्हावें, त्यांना अन्याय न करतां नाट्यसृष्टींतील त्यांचें योग्य स्थान निश्चित करावें व आधुनिक पिढीला बालगंधर्वांबद्दल योग्य न्याय्य मत बनविण्यास मदत करावी, या हेतूनें प्रस्तुत लेख लिहावयास घेतला आहे. बालगंधर्वांची ऐन उमेद मीं पाहिली आहे; तसेंच गंधर्वांशिवाय ज्या अनेक नटांनीं रंगभूमि गाजविली त्यांचीहि कारकीर्द व कामगिरी मीं अवलोकिली आहे. कोणाबद्दलहि चांगला अथवा वाईट पूर्वग्रह करून न घेतां मी या सर्वांचें कार्य आणि कौशल्य शाधक व तुलनात्मक दृष्टीनें पहात आलों असल्यामुळें, प्रत्येकाबद्दल निःपक्षपाती मत बनवणें मला सुलभ झालें आहे. श्री. बालगंधर्वांवरील या लेखाची भूमिकाहि तीच आहे.

बालगंधर्वांना जी असामान्य कीर्ति व लोकप्रियता अत्यंत थोड्या अवकाशांत लाभली, त्याचें कारण त्यांच्या अंगीं असलेले असामान्य नैसर्गिक गुण हें तर आहेच; परंतु त्यांच्या अंगच्या या गुणसमुच्चयावरोवर थोर नटांबद्दल बऱ्याच नाट्यप्रेक्षक व टीकाकारांची जी एक समजूत अगदी अण्णासाहेब किलोस्करांच्या कालापासून चालत आली आहे, तीहि कारणीभूत आहे. मराठी रंगभूमीवरील नाटकांना व नटांना मिळालेल्या यशाचें पृथक्करण केलें, तर असें आढळेल कीं, संगीत हा त्यातील बहुतेकांच्या यशाचा मोठाच वाटेकरी आहे. संगीत नाटके गद्य नाटकांपेक्षां सहज व अधिक लोकप्रिय झालीं; आणि गद्य नटांपेक्षां संगीत नट फारच थोड्या अवकाशांत लोकांचे अधिक आवडते बनले. भाऊराव कोल्हटकरांना लोक प्रेमानें 'भावड्या' म्हणत, तर भागवतांना 'गणपतराव भागवत' असें आदरानें म्हणत. किंबहुना, संगीताचें वर्चस्व प्रेक्षकांच्या मनांवर एवढें झालें कीं, गातां येणें हेंच तेवढें नटाचें आवश्यक अंग बनून राहिलें. त्यांच्या गाण्यांतील कुवतीवरूनच त्यांची नाट्यकुशलता अजमावण्यांत येऊं लागली. इतकेंच काय, पण गायक म्हणजेच नट व नट म्हणजेच गायक असें समजण्याची प्रवृत्ति त्या काळीं होती (व अजूनहि बरीच आहे) ती संगीताच्या यशानें वाढत गेली.

संगीताच्या या अतिरिक्त वर्चस्वाचा परिणाम नाट्यकलेच्या दृष्टीनें रंगभूमीची प्रगति खुंटण्यांत झाला, ही गोष्ट निर्विवाद आहे. अभिनय हें महत्त्वाचें अंग कोणत्याहि नटाला आवश्यक आहे; एक वेळ संगीत नसलें तरी चालेल, परंतु

प्राणभूत असा अभिनय त्यास यावयाला हवा, ही गोष्ट न ओळखतां, संगीत हें नटाचें प्राणभूत अंग समजलें जाण्याच्या काळांत बालगंधर्वांचा उदय झाला, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. संगीताशिवाय नट नाही, ही समजूत अगदीं संस्कृत नाटकांचें भाषान्तर करणाऱ्या व त्याच सांच्याप्रमाणें नाटकें लिहिणाऱ्या किलोस्करांच्या वेळेपासून प्रचलित होती. प्रेक्षकांत तर ती होतीच; पण नट, नाटककार, आणि नाटक-निर्माते यांच्यामध्येही ती होती. कै. भाऊराव कोल्हटकर असामान्य नट म्हणून गाजले ते त्यांच्या अभिनयकौशल्यापेक्षां त्यांच्या असामान्य आवाजावर, गानकौशल्यावर व रूपावरच ! त्यांच्यानंतर कांहीं कालनें तें स्थान बालगंधर्वांना मिळालें. तें मिळविणें त्यांना अगदीं सोपें गेलें. दोघांच्याहि लोकप्रियतेचें मर्म कशांत आहे हें जाणण्याचा प्रयत्न केला तर माझें म्हणणें लक्षांत येईल. भाऊरावांना लोकप्रियता लाभली ती मुख्यतः त्यांचें रूप, गोड, पल्लेदार व तेजस्वी आवाज इत्यादि नैसर्गिक देणग्यांमुळेच होय. बालगंधर्वांचें रूपहि चांगलें, आवाज पल्लेदार नसला तरी अत्यंत गोड, आणि संगीतांतील दुसऱ्याचे गुण आत्मसात् करण्याची त्यांची प्रवृत्ति दांडगी. या समान गुणांमुळे भाऊरावांची रिकामी झालेली जागा बालगंधर्वांनीं त्याच नैसर्गिक देणग्यांनीं मिळविली, किंवा भाऊरावांची लोकप्रियता बालगंधर्वांकडे चालून आली, असें म्हणणें जास्त योग्य ठरेल.

याशिवाय आणखी एक महत्त्वाचें कारण बालगंधर्वांच्या त्वरित लोकप्रियतेला आहे. तें म्हणजे त्यांना सुरवातीपासूनच लाभलेलें थोर व्यक्तींचें पाठबळ ! १९०५ सालीं 'नारायण' कोल्हापुरास अपय्याबुवांकडे गाणें शिकावयास आला असतां कोल्हापूर गादीवरील श्री शाहूमहाराजांनीं त्याच्या गाण्यावर खूप होऊन त्याला आपल्या मर्जीतील किलोस्कर मंडळीकडे पाठवून दिलें. शाहूमहाराजांसारख्या प्रस्थानें मुद्दाम किलोस्कर मंडळीकडे पाठविलेला मुलगा म्हणून त्याच्याभोवतीं कुतूहलाचें वलय निर्माण झालें. आणि या कुतूहलांतून त्याला आपल्या नाट्य-जीवनाच्या सुरवातीस मोठी लोकप्रियता लाभली. शाहूमहाराजांप्रमाणेंच लोकमान्यांकडेहि त्यांच्या लोकप्रियतेचा मोठाच भाग जातो. नारायणाला 'बालगंधर्व' करण्याचें काम लोकमान्यांनीं केलें. त्यांच्यासारख्या अत्यंत थोर पुढाऱ्यानें खूप होऊन 'बालगंधर्व' अशी पदवी दिली, या गोष्टीमुळे नारायणाला मोठेंच नांव मिळालें. पुढें गंधर्व मंडळी स्थापन करण्यापासून शेवटपर्यंत कै. काकासाहेब खाडिलकरांनीं

संगीताचे मानकरी

त्यांना जें अनेक प्रकारचें साहाय्य केलें, त्याचाहि फायदा गंधर्वाना अत्यंत सुलभतेनें नांव मिळविण्यांत झाला. परंतु सुरवातील जरी लोकप्रियता सुलभतेनें मिळाली, तरी ती टिकविण्याचें अत्यंत कठीण असें काम श्री. बाल-गंधर्वानीं केलें. याहि बाबतींत विचार केला, तर त्यांना तत्कालीन प्रेक्षकांचा अभिनय व संगीत यांच्या परस्पर महत्वाबाबतचा चुकीचा दृष्टिकोम आणि जें अंर्गी असल्यासच लोक नटाला नट म्हणून मान्यता देत त्या संगीताबाबत गंधर्वाना असलेली अलौकिक देणगी, या दोन गोष्टींचें साहाय्य झाल्याचें दिसून येईल. त्यावेळीं प्रेक्षकांना संगीतविरहित दृष्टीनें नाटकाकडे पहातांच येत नव्हतें. वर एके ठिकाणीं म्हटल्याप्रमाणें नाट्य व संगीत यांचा एकप्रकारचा अविभाज्य संबंध त्यांनीं जोडला होता. मुद्राभिनय, अर्थ सूचित व व्यक्त करणारी भाषणशैली, योग्य व अवश्य तेवढ्याच हालचाली इत्यादि नाट्याच्या मूलभूत अंगांकडे संगीतामुळें दुर्लक्ष करण्याची प्रवृत्ति होती. अर्थातच ज्याचें गाणें मधुर व रंजक असेल त्या नटाला अभिनय येत नसला तरीहि तो लोकांचा आवडता वने. आणि श्री. बालगंधर्व यांची गणना अशा आवाजदार नटांत अप्रेसरत्वानें केली पाहिजे. शास्त्राच्या दृष्टीनें त्यांचें गाणें निर्दोष नसलें, तरी त्यांतील माधुरी अवीट होती. शब्दोच्चार सार्थ नसले, तरी त्यावरील स्वरभरणें अंतःकरणाची पकड घेण्याइतकीं परिणामकारक होती. बालगंधर्वांच्या या मोहक व मधुर संगीतानें गुंगून व रूपानें मोहून गेल्यामुळें प्रेक्षकांनीं त्यांच्या अभिनयाकडे फारसें लक्ष दिलेंच नाहीं. तसेंच टीकाकारहि आपल्या कर्तव्याला जागले नाहींत. मग त्यांच्या अभिनय-नाट्याची चिकित्सा व परीक्षण कोण करणार ?

गंधर्वांच्या अभिनयाबद्दल एक महत्त्वाची गोष्ट प्रेक्षकांनीं ध्यानांत ठेवावयास पाहिजे होती. ती अशी : ते जो काहीं अभिनय करीत तो ते बुद्धिपूर्वक, समजून करीत असें म्हणण्यापेक्षां, रंगभूमीवरील रसपूर्ण व भावनामय वातावरणानें भारून गेल्यामुळें त्यांच्या हातून घडे, असें म्हटलें तर अधिक योग्य होईल. “मर्म ओळखून ते कामें करितात हा त्यांचा स्वसंपादित गुण ! हा त्यांना विशेषतः भावनेच्या बळानें साध्य झालेला आहे. चिकित्सक बुद्धीचा उपयोग जेव्हां जेव्हां ते आपल्या मनानें किंवा इतरांच्या सूचनेनें करतात, तेव्हां त्यांचें नाट्य सर्वांना सर्वथा पटतेंच असें नाहीं. पण रंगदेवतेच्या त्यांच्या उत्कट भक्तीमुळें मात्र सर्व मंडळी निवाली आहेत. ”...“ सगुणोपासक आपल्या उपास्य देवतेची पूजा यथासांग

फोडशोपचारानीं करण्यांत भक्तीनें रंगून जातो त्याप्रमाणें गंधर्व आपल्या रंग-देवतेची पूजा करण्यांत अगदीं गढून गेलेले असतात—त्यांची स्वतःची व एकंदर रंगभूमीची सजावट पहा. तींत भक्तीच्या दृष्टीनें न्यून असें यत्किंचित्हि सांपडणार नाही.” असें श्री. अण्णासाहेब कारखानीसांनीं त्यांच्या अभिनयाबद्दल जें म्हटलें^१ आहे तें अगदीं खरें आहे.

नाटककारानें योजिलेल्या पात्रांचा नीट अभ्यास करून, वाक्यांतून व्यक्त वा सूचित करावयाचा अर्थ बुद्धीनें ओळखून, त्यांनीं आपली भूमिका वठविली, असें कधीं झालें नाही. सत्रंध भूमिकेची समज राहोच, पण संवादांतील एखाद्या वाक्याचा अर्थसुद्धां कोणी तरी नीट समजावून दिल्याशिवाय त्यांना उमगत नसे. त्यामुळें कै. देवल, श्री. गणपतराव ब्रोडस, खाडिलकर आदि शिक्षकांच्या शिकविण्या-कडेच त्यांच्या अभिनयाचें व त्यांच्या यशाचें बरेंच श्रेय जातें. एक मात्र खरें कीं, वर सांगितल्याप्रमाणें बुद्धीच्या जोरावर नाटक किंवा आपली भूमिका समजावून घेण्याची व तदनुसार ती वठविण्याची कुवत त्यांच्या अंगीं नसली, तरी भावनेच्या बळावर मनोभावे रंगून प्रत्येक भूमिका करण्याची त्यांना असलेली देणगी असामान्य होती. याच देणगीच्या जोरावर त्यांनीं १९११-१९२० या कालामध्यें भामिनी, देवयानी, रुक्मिणी, रेवती व सिंधु या भूमिका अतिशय उत्तमपणें वठविल्या. त्यांची अभिनयकला याच कालांत उत्कर्षाच्या कळसास पोहोंचली. ज्यांना या कालांत वरील भूमिका पहावयास मिळाल्या असतील त्यांना माझें म्हणणें पटेल. मात्र याहि बाबतींत एवढें ध्यानांत घ्यावयास हवें कीं, एखाद्या भाविक भक्तांनें उपास्यदेवतेच्या पूजेचें सर्व साहित्य जमवून, पूजेची अशी एक बैठक निर्मून आळवणीस सुरवात करावी आणि त्यांत भक्तीनें रंगून जावें, तसें श्री. गंधर्वाचें होत असे. रंगदेवतेच्या पूजेचें सर्व साहित्य बिनचूक तयार असलें, तरच ही भक्तीची तंद्री लागावयाची; त्या साहित्यांतील एखादी बारिक गोष्टहि कमी होऊं द्या, त्यांच्या कामाची ही सर्व बैठक आणि त्याबरोबरची रंगत बिघडलीच म्हणून समजावें. एखाद्या भूमिकेचें बुद्धीनें मर्म ओळखून त्याप्रमाणें ती वठविण्याचा सुजाण प्रयत्न करीत असतांना रंग यावा, असें त्यांच्या बाबतींत कधींच झालें नाही. अतिशय भाविकपणें सर्व साहित्यासह रंगांत येऊनच ते कामास सुरवात करावयाचे आणि या रंगांतून त्या भूमिकेचें मर्म

संगीताचे मानकरीं

शक्य त्या भावनेच्या व मिळालेल्या शिक्षणाच्या आधारानें प्रकट व्हावयाचें रंगभूमीवर येणाऱ्या नाटकाचा खोल अभ्यास केला आहे, तदनुसार पात्रयोजना वेपभूषा, रंगभूमीची सजावट, प्रकाशयोजना, संगीतरचना इत्यादि अंगोपांगें निश्चित केलीं आहेत, असें बालगंधर्वांच्या हातून नट व निर्माता या नात्यानें कधीं झालें नाहीं. स्वतःच्या अभिनयांतहि भूमिकेनुसार योग्य बदल केला आहे, असेंहि कधीं झालें नाहीं. त्यामुळे मुद्राभिनयांत, भाषणपद्धतींत, हालचालींत तोचतोपणा राहिल्या. मग ती भूमिका सुभद्रेची असो, मामिनीची असो, देवयानीची असो, रुक्मिणीची असो, सिंधूची असो, किंवा रेवतीची असो ! बालगंधर्वांच्या सर्व भूमिकांत हा एकसारखेपणा, तोचतोपणा जसा आढळतो, तसा त्यांच्या वेपभूषेंत मूळ भूमिकेशीं असलेला विसंगतपणाहि पुष्कळदां आढळतो. उदाहरणार्थ, नवऱ्याच्या व्यसनांनीं व दारिद्र्यानें गांजलेल्या सिंधूच्या अंगावर फाटकें जुनेर एके काळीं, ब्रोडसांसारखे जाणते शिक्षक असतांना, दिसे, तर नंतरच्या त्यांच्या स्वतःच्या सार्वभौमत्वाच्या काळांत त्या जुनेराची जागा तलम, परीटघडीच्या पातळानें घेतली ! या मूर्तिमंत विसंगतीचें कारण भूमिकेच्या समजाचा अभाव हेंच होय. आणि तो अभाव एवढा मोठा कीं, ' आज भांग वाकडा काढूं, कीं सरळ काढूं ? सिंधूच्या भूमिकेंत कासोटा घालूं कीं नको ? ' असे मूर्ख व अजाणपणाचे प्रश्न ते गणपतराव ब्रोडसांना रंगत असतांना विचारीत. ' आजपर्यंत शाळशैल्यानें सजलेल्या बालगंधर्वाला मी फाटक्या लुगड्यांत रंगभूमीवर आणून त्याचें काम लोकप्रिय करीन ' अशा छातीटोकपणानें सिंधूची भूमिका लिहिणाऱ्या कै. गडकरी-मास्तरांनीं वरील तलम परीटघडींतील तीच सिंधु पाहिली असती, तर त्यांनीं या बालगंधर्वांना भयंकर कडक शिक्षा फर्माविली असती. संगीताच्या वाद्यतांत प्रत्येक नाटकांत भीमपलास, बागेश्री व भैरवी या त्यांच्या आवडत्या रागांतल्याच चाली सदा करून घेण्याचा त्यांचा कटाक्ष असे. नवीन राग हाताळले आहेत, भूमिकेनुसार गायनपद्धति बदलली आहे, असें कधींहि बालगंधर्वांनीं केलें नाहीं. आणि वरीलच राग कां हवेत, तर त्या गळ्याला बसलेल्या रागांत रंगभूमीवर तासून तास घोळघोळून गावयास मिळतें म्हणून ! भावनेच्या बळावर भूमिका वटविण्याची नैसर्गिक देणगी अभ्यासानें, चिंतनानें वाढविली असती, संगीत रसपरिपोषाकरतां जरूर तेवढेंच ठेवलें असतें, तर खरोखरच त्यांच्या हातून पुढील आयुष्यांत, वरील शिक्षकांच्या गैरहजेरींतहि, नट या नात्यानें फार मोठी कामगिरी झाली असती. परंतु हा अभ्यास त्यांनीं कधींहि केला नाहीं, हें मराठी रंगभूमीचें दुर्दैव होय !

यामुळेंच गणपतराव बोडसांसारखा बुद्धिमान् नट व शिक्षक गंधर्व कंपनी सोडून गेल्यावर बालगंधर्वांनीं स्वबुद्धीनें जीं नाटके निवडलीं व बसविलीं, तीं सर्व कीर्ति, दर्जा व पैसा या तीनहि दृष्टींनीं अयशस्वी झालीं. तीं नाटके म्हणजे 'आशानिराशा', 'नंदकुमार', 'विधिलिखित', 'मेनका', 'सावित्री' हीं होत. 'कान्होपात्रा' यशस्वी झाले, पण त्याचें श्रेय पुन्हां कंपनींत आणविलेल्या गणपतराव बोडसांकडेच जातें ! 'अमृतसिद्धि'नें पैसा दिला, पण तें नाटक म्हणून विशेष दर्जाचें असें मानलें गेलें नाहीं. वरील नाटके अयशस्वी झालींच, पण जुन्या लोकप्रिय नाटकांची रंगतहि—बालगंधर्वांचें स्वतःचें काम व एकंदर प्रयोग विपरीत व विस्कळीत होऊं लागल्यानें—कमी होऊं लागून, त्याचा परिणाम उत्पन्नावर झाला. आणि सर्व जुनीं नाटके पुन्हां नीट बसविण्यासाठीं खुद्द बालगंधर्वांनाच गणपतराव बोडसांना १९२९ सालीं उमरावती मुक्कामी कंपनींत बोलावून आणावें लागलें.

अभिनयाच्या बाबतींतील वर स्पष्ट केलेले त्यांचें वास्तविक मोल संगीतावर लुब्ध झालेल्या त्यांच्या स्तुतिपाठकांनीं, त्यांच्या खास मित्रांनीं वाढविलें आणि खरे व चिकित्सक टीकाकार या बाबतींत प्रेक्षकांना मार्गदर्शन करण्याऐवजीं मृग गिळून बसले. म्हणून गंधर्व हे अत्यंत समजूत काम करणारे, बुद्धिमान्, जाणते नट होते, अशी जनतेची गैरसमजूत झाली. गंधर्वांना रंगभूमीवर प्रत्यक्ष पहाणाऱ्या प्रेक्षकांची तर गैरसमजूत झालीच; परंतु त्यांना रंगभूमीवर त्यांच्या उमेदीच्या काळांत पाहूं न शकलेल्या नव्या पिढीची तशी गैरसमजूत करून देणें उभयपक्षांही धोक्याचें ठरलें.

केवळ अभिनयाबाबतच नव्हे, तर इतर अनेक बाबींतहि असेच गैरसमज या केवळ स्तुतिपर लेखनामुळें दृढमूल झाले आहेत. रंगभूमीचें वैभव गंधर्वांनीं वाढविलें, असें विधान, त्यांनीं नेपथ्यरचनादि गोष्टींत नवनव्या कल्पना आणिल्या व वास्तवतेकरितां सुधारणा केल्या, अशा अर्थानें केले जातें. खरें पाहिलें तर अशा रीतीनें विचार करण्याची कुवतच गंधर्वांपाशीं नाहीं, व तसा सुजाण प्रयत्न त्यांनीं कधीं केलाहि नाहीं, हें वर सांगितलेंच आहे. रंगभूमि सजविण्याचें धाडस, पाण्यासारखा पैसा खर्च करून, आपल्या कंपनीच्या सुरवातीलाच, कोल्हापूरचे सुप्रसिद्ध चित्रकार व मिस्री कै. आनंदराव पेंटर यांच्या कलात्मक साहाय्यानें, प्रथम कै. केशवराव भोसले यांनीं १९०८ सालींच केले. रंगभूमि कलापूर्ण व वास्तवपूर्ण

संगीताचे मानकरी

त्यांनींच प्रथम केली. पडदे, देखावे, मखमलीचा दर्शनी पडदा, केशवरावांनींच केला. जुन्या लेण्यांतील नक्षीदार कामांनीं नटलेले नमुने आनंदरावांकडून केशवरावांनीं तयार करून घेऊन त्यांचा उपयोग 'सॉलिड सेटिंग्ज' कडे प्रथम त्यांनींच केला. 'सौमद्र', 'ऋतुध्वजमदालसा', 'दामिनी', 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा', 'हाच मुलाचा बाप', 'मानापमान', 'विद्याहरण', 'संन्याशाचा संसार', इत्यादि नाटकांतील विविध वास्तवपूर्ण देखावे आनंदराव व केशवराव या जोडीच्या कल्पकतेची व कलाप्रियतेची उत्तम साक्ष होत. संगीताच्या साथीच्या वावरीतहि तसेंच. १९०८ ते १० च्या काळांत व्हायोलिन, तंत्रोरे इत्यादि तंतुवाद्यांचा उपयोग केशवरावांनींच प्रथम केला, बालगंधर्वांनीं नव्हे ! नाटकाच्या वावरीतहि 'हाच मुलाचा बाप' व 'संन्याशाचा संसार' यांसारखीं सामाजिक व वास्तवतापूर्ण नाटके केशवरावांनीं वरेरकरांच्या साहाय्यानें, देवळांच्या 'शारदे' नंतर, रंगभूमीवर आणिलीं. त्यावेळीं बालगंधर्व पौराणिक नाटकांतच गढून गेले होते. विद्यमान परिस्थितीची चिकित्सा करावी, भविष्यकाळाचा शोध घ्यावा व तदनुसार नवीन सुधारणा निश्चित कराव्या, अशा तऱ्हेची बुद्धिमत्ता व दूरदृष्टि बालगंधर्वांपाशीं होती, असें मानावयाला मुळींच पुरावा दिसत नाहीं. नुसते शालूशेले आणले किंवा दामले-फत्तेलालकडून देखावे तयार करवून नकल केली, म्हणजे श्रेय बालगंधर्वांकडे जात नाहीं. कुठें केशवरावांची कलात्मक संशोधक नजर, तर कुठें बालगंधर्वांची नकल करण्यापुरती अकल ! रंगभूमीवर सुधारणा करण्याचें, ती वास्तवपूर्ण, कलापूर्ण व प्रगमनशील करण्याचें श्रेय केशवरावांसारख्या बुद्धिमान, कल्पक, कर्तव्यगार आणि धाडसी कलाकाराकडे व नाट्यसेवकाकडे जातें, बालगंधर्वांसारख्या केवळ भाविकाकडे नव्हे !

बालगंधर्वांविषयींच्या स्तुतीच्या भरांत अनेक अतिशयोक्त विधानें त्यांच्या स्तुतिपाठकांकडून केलीं जातात. 'गंधर्व कलावंतांचे निस्सीम भोक्ते होते' हें त्यांतलें एक. त्यांची ही कलेची दृष्टि साफ नव्हती, असें म्हणावें लागेल. कोणाहि उत्तम गवयाचा, वादकाचा, नर्तकाचा कंपनीच्या बिऱ्हाडीं कार्यक्रम करून गंधर्वांनीं सदळ हातानें त्याचा परामर्श घेतला आहे, असें कधींच झालें नाहीं. याच्या उलट केशवरावांकडे असे कार्यक्रम त्यांच्या कंपनींत गांवोगांवीं होत असत. पाण्यासारखा पैसा त्यांनीं कलावंतांवर ओतला. बालगंधर्वांच्या गुरूला, कै. भास्करबुवांना, केशवरावांनीं आपल्या बोट्यांतील हिऱ्याची आंगठी काढून देऊन गौरविलें होतें.

आणि बालगंधर्वानीं ? ज्यामुळे स्वतःचा बोज वाढेल, केवळ स्वतःची कीर्ति वाढेल, अशा स्वार्थी बुद्धीने तिरखवाँ, कादरबक्ष व मास्तर कृष्णरावांसारखे कलावंत बालगंधर्वानीं जवळ केले होते. रघुवीर सावकारांसारखा नट, केवळ तो आपल्यापेक्षां जास्त लोकप्रिय होईल या भीतीने, कंपनींतून दूर केला गेला. आणि कमालीची गोष्ट म्हणजे बापुराव राजहंसांसारखा सख्खा भाऊहि उत्तम नट असून परक्यांच्या अशा 'महाराष्ट्र नाटक मंडळीं'त घातल्या गेला. बिचान्याचा आवाज चांगला होता. गाणेंहि चांगलें येत होतें. पण तो गंधर्व कंपनींत न ठेवतां गद्य कंपनींत ठेवला गेला. गद्य कंपनींत बापुरावांनीं 'प्रेम-संन्यास', 'प्रेमध्वज', 'तारामंडळ', 'विचित्र लीला', 'सत्त्वपरीक्षा' इत्यादि नाटकांत अनेक प्रकारच्या भूमिका उत्कृष्टपणें करून त्यांत कीर्ति व यश मिळविलें. अभिनय हा त्यांचा विशेष गुण. त्यांचा गंधर्व कंपनीला फार उपयोग होईल, असें जाणत्या मागसांनीं सांगून देखील त्यांना गद्य कंपनींत घातलें. याचा अर्थ स्पष्ट आहे. पुढेंहि मॅनेजर बाळासाहेब पंडित गंधर्व कंपनींतून गेल्यावर बापुरावांसारख्या बहुगुणी नटाला गंधर्व मंडळींत आणलें; पण नट म्हणून नव्हे, व्यवस्थापक म्हणून ! आहे कीं नाहीं कल्पक योजना ! नाहीं म्हणावयाला 'आशा-निराशा' नाटकामध्ये एक पुरुष भूमिका त्यांना देण्यांत आली. पण पुढें बापुराव फारसे रंगभूमीवर दिसले नाहींत. बाहेरच व्यवस्थापक म्हणून वावरत. आत्मनिष्ठ नारायणरावांजवळ, आपलें नांव होईल, आपला जयजयकार होईल अशाच ठिकाणीं खर्च करण्याचें मतलबी औदार्य व व्यवस्थयबुद्धि भरपूर होती.

आणखी एक मजेशीर विधान बालगंधर्वींबद्दल केले जातें; आणि तें म्हणजे, त्यांच्या स्त्री-भूमिका स्त्री नटींनाहि साधणार नाहींत इतक्या पूर्ण होत्या, हें होय. हें विधान नुसतें वाचलें, तरी हसूं आणणारें आहे. गंधर्वींची स्तुति करतांनाहि त्यांचा उपयोग करणें शहाणपणाचें ठरणार नाहीं. कारण यामुळे तें विधान करणारा व त्या विधानाचा विषय असे दोघेहि हास्यास्पद ठरतात. पहिली गोष्ट अशी कीं, स्त्री-पुरुषांच्या शरीररचनेतील फरक नाहींसा करण्याचें दैवी सामर्थ्य बालगंधर्वींजवळ नव्हतें. अभिनयाची कसोटी, सहजता, अकृत्रिमपणा हे गुण असतील, तरच स्त्री नटीपेक्षां एकादा पुरुष नट स्त्रीभूमिका चांगली करतो, हें म्हणणें शहाणपणाचें ठरेल. बोलणें, चालणें, हसणें, उभें रहाणें, हात व मान हलविणें, नेत्रांची हालचाल करणें, हे व्यापार स्त्री नटी जितक्या सहजतेनें व अकृत्रिमतेनें

संगीताचे मानकरी

करील, तितक्या सहजतेने व अकृत्रिमतेने कोणी पुरुष नट सर्वथैव करील, हें अशक्य होय. कोणाहि बुद्धिमती नटीला त्या त्या भूमिका बालगंधर्वांइतक्याच काय, त्यांच्याहूनहि अधिक सुंदर वठवितां येणें शक्य आहे. भावनेच्या बळावर गंधर्वांना जर त्या उत्तम वठवितां येतात, तर कुशल व निसर्गतः भावनाप्रधान अशा स्त्री नटीला त्याच भावनेच्या बळावर त्याच कां सुंदर रीतीने वठवितां येणार नाहीत ? त्याकरितां आव्हांनांची गरज नाही; आणि चढाओढीची त्याहूनहि नाही. परंतु स्त्री नटींना गंधर्वांच्या भूमिका करतां येणार नाहीत, असें म्हणणाऱ्यांना स्त्रियांनीं नाटकांत भूमिका करणेंच मुळांत मान्य नाही. पुरुषांनीं स्त्रीभूमिकेंत रंगभूमीवर प्रवेश करावा, यांतच त्यांना गुप्त समाधान लाभत असावें. म्हणूनच त्यांच्याकडून अशीं हास्यास्पद विधानें केलीं जातात. मुद्दाम लाडिकपणें एक वाक्य दोनदोनदां घोळून म्हणणें, निष्कारण खुळ्यासारखें हसणें, उगीचच माना वेळावून हातांची हालचाल करणें, किंवा गाण्याच्या एकाच ओळीचें स्टेजभर हिंडून दळण घालणें, सिंधूसारख्या कुलवतीचा संयम सोडून हंबरडा फोडून रडणें या गोष्टी स्त्रीच्या उत्कृष्ट व सहज अभिनयाची साक्ष पटवितात, असें का समजावयाचें ? यांत काहीं असेलच, तर अभिनय सोडून नाटकीपणा आहे, अस्सलपणा नसून कृत्रिमता आहे.

आणखी एक मुद्दा निकालांत काढला पाहिजे. गंधर्वांच्या तुभद्रा, रुक्मिणी, सिंधु इत्यादि classical भूमिका, कोणी स्त्री नटीनें त्यांच्याइतक्या चांगल्या करून दाखवाव्या, असें आव्हांन त्यांच्या भक्तांकडून दिलें जातें. हें आव्हांन सहज स्वीकारतां येण्यासारखें आहे. 'सीता' ब्रोलपटांतील सीतेचें काम ज्यांनीं पाहिलें आहे, त्यांना दुर्गाबाई खोटे हें आव्हांन सहज स्वीकारू शकतील, इतकेंच नव्हे, तर यांपैकीं प्रत्येक भूमिका बालगंधर्वांपेक्षां अधिक चांगल्या रीतीनें त्या वठवून दाखवूं शकतील, हें माझें म्हणणें पटेल. शिवाय शक्य होणार नाही असें या भूमिकांत काय आहे ? दुर्गाबाईंना गाण्याची वाजू नाही हें खरें. परंतु नाटकांतील भूमिकेचें यश अभिनयांत आहे, संगीतांत नव्हे ! मात्र दुर्गाबाईंच्या किंवा अन्य स्त्री नटीच्या कामाची ही तुलना स्त्री-भूमिकेच्या आदर्शाबरोबर न करतां हे आव्हांनक बालगंधर्वांच्या कामाशीं कर्णार व निर्णय देणार ! म्हणजे अस्सलाची तुलना नकलेशीं करून, अस्सल हेंच कमअस्सल आहे असें ठरविणार ! !

अशा रीतीनें बालगंधर्वांच्या नाट्याभिनयाचें योग्य मूल्यमापन केल्यास त्यांच्या मराठी रंगभूमीवरील खऱ्या स्थानाची कल्पना येईल. निःपक्षपाती टीका-

काराची अलिप्त भूमिका घेतली जाऊन हे कार्य यापूर्वीच करावयाला हवे होते. गुणांचे गुणगान व दोषांचे दिग्दर्शन सारखेच व्हावयाला हवे होते. केशवराव भोसले व बापुराव राजहंस यांसारख्या कलावंतांच्या बाबतीत त्यांच्या काळांत फारसे काहीं लिहिलेच गेले नाही. पण बालगंधर्वांची मात्र गेली तीस वर्षे सारखी स्तुति आणि निव्वळ स्तुतीच होत आहे, कीं जिच्यामुळे खुद्द बालगंधर्व, त्यांचे प्रेक्षक, रंगभूमीचे तरुण अभ्यासक आणि पर्यायाने मराठी रंगभूमि यांचा तोटा झाला आहे. म्हणून त्यांचे योग्य मूल्यमापन त्यांना यत्किंचितहि अन्याय न करतां करावे, एवढाच हेतु धरून वरील चार शब्द लिहिले आहेत. मला पूर्णपणे माहित आहे कीं, बालगंधर्वांना नटसम्राट् म्हणणारे, 'असा नट पुढील शंभर वर्षांत होणार नाही !', 'त्रियांनीं सुद्धां यांच्याजवळ अभिनय शिकावा !' असा त्यांचा भलताच उदोउदो करणारे भगत माझ्यावर क्षुब्ध होतील; आणि पावसाने भिजवून घेऊन सर्वांगांचे ओंगळ प्रदर्शन करणारे बालगंधर्व 'महाराष्ट्राला खरी रसिकता शिकविणारे आहेत' असा शोध लावणारे त्यांचे मित्र तर माझ्यावर फारच गरम होतील. पण मी यापैकी कोणाचीहि पर्वा करत नाही. उलट कै. अच्युतराव कोल्हटकर यांच्या शब्दांत मी त्यांना स्पष्ट वजावतो कीं, 'टीकाकार तत्त्वांचा बंदा आहे, व्यक्तींचा मित्रा नाही.'

मास्तर कृष्णराव

सुमारे चाळीस वर्षांपूर्वी 'संत सखू' या नाटकांतील 'भक्तजन सदा' हें पद चटकदार म्हणणारा मुलगा आतां 'मास्तर कृष्णराव' या नांवानें—किंवा अगदीं प्रेमानेंच म्हणावयाचें झाल्यास नुसता 'मास्तर' म्हणून—संबोधला जात आहे. 'मास्तर' कृष्णराव हे कै. भास्करबुवा वखले यांचे पट्टशिष्य आहेत. 'मास्तर' आज आपणास गवई, संगीतरचनाकार व संगीत-दिग्दर्शक या त्रिविध नात्यानें दिसतात. संगीत नट या नात्यानें १९३४ सालपर्यंत ते 'गंधर्व नाटके मंडळी'त होते. त्यानंतर त्यांनीं रंगभूमीवर फारसें काम केलेलें माहीत नाही. आजच्या पिढीला 'मास्तर' गवई व संगीत-दिग्दर्शक या नात्यांनींच जास्त परिचित आहेत. बुवांनीं मास्तरांना फार प्रेमानें व मन लावून शिकविलें. मास्तरांकडून उलट सेवा किंवा द्रव्य याची केव्हांहि त्यांनीं अपेक्षा ठेवलेली नव्हती. "कुणींहि यावें आणि आमच्यापार्शीं शिकावें, असा आमचा हा खुला दरवार आहे," असें बुवा नेहमींच म्हणत असत. आणि त्याप्रमाणें ते वागलेहि. मास्तरांनीं आपल्याजवळ राहून आणखी शिकावें, अशी बुवांची इच्छा फार होती. अल्लादियाखाँसाहेबांचे चुलते सुप्रसिद्ध 'ध्रुपदिये' दौलतखाँसाहेब मुंबईत असतांना, भास्करबुवांनीं आपल्या या आवडत्या शिष्याची व खाँसाहेबांची गांठ घालून दिली, आणि "त्यांच्याकडून चिजा घे" असें मास्तरांना बजाविलें. "त्यांच्याजवळून पुष्कळ 'अनवट' रागांतील चांगले चांगले अस्ताई, अंतरे मला मिळाले आहेत", असें खुद्द मास्तरांनींच मला सांगितलें होतें. भास्कर-बुवांजवळ शिकण्यापूर्वी ते 'नाट्यकलाप्रवर्तक संगीत मंडळी'त असतांना रा. रामभाऊ कुंदगोळकर ऊर्फ 'सवाई गंधर्व' यांनीं त्यांना वर्ष दोन वर्षे शिकविलें होतें. परंतु त्यांच्या गायकीचा संस्कार आज (भास्करबुवांच्या गायकीप्रमाणेंच) मास्तरांच्या गायकीवर दिसून येत नाही. ज्यांनीं या दोघांचें गाणें पूर्वी ऐकलें असेल, त्यांना हल्लींचें मास्तरांचें गाणें ऐकून झालेला हा फरक सहज कळून येईल. मास्तरांची ग्रहणशक्ति विलक्षण आहे. लहानपणींसुद्धां बुवांच्यामागे ते

तंत्रोरा धरून बसत, तेव्हां बुवांच्या हरकती, ताना सहीसही गळ्यांतून काढत असत. त्यावेळीं कांहीं कांहीं राग किंवा चिजा त्यांनीं आधीं ऐकलेल्या नसल्या, किंवा त्यांना माहित नसल्या, तरीसुद्धां ते एकपाठी असल्यामुळे आयल्या वेळीं बुवांना बिनचूक साथ देत असत. त्यामुळे खूप होऊन बुवा गातांना स्वतः इतके खुलत कीं, गाणें चढ्या रंगतीचें होई. मास्तर मागें असल्यावर बुवांच्या गाण्याला रंग भरला नाही, असें कधीं झालेंच नाही. या ग्रहण-शक्तीच्या जोरावर व दुसऱ्याची नकल करण्याच्या शक्तीवर मास्तरांनीं एकदां कै. वझेबुवांना फर्शी पाडले होते. एकदां ही स्वारी वझेबुवांच्या मागें तंत्रोरा घेऊन बसली होती. चीज चालू असतांना बुवांनीं एक अत्यंत अवघड तानेची फिरत केली. त्यांत त्यांना स्वतःला सुद्धां कांहीं ठिकाणीं कष्ट पडले. मास्तरांनीं त्यांच्याप्रमाणें हुबेहूब तशी फिरत करून, मध्यंतरीं झालेल्या कष्टमय प्रकाराचीहि बरोबर नकल केली आणि पुन्हां तीच तान सफाईनें घेऊन दाखविली ! श्रोते हसले; पण बुवांनींही मोटाले डोळे करून मास्तरांना जरा समज दिली ! येथें हें अवश्य सांगितलें पाहिजे कीं, मास्तर जितके कुशल गवई आहेत तितकेंच उत्तम 'नकलाकार' आहेत. अनेक गवयांच्या व (नकलाकार भोंडे यांच्याप्रमाणें) दादासाहेब करंदीकर, ले. टिळक, बाशींचे कोणीतरी एक वकील अशा पुष्कळांच्या नकला ते उत्तमच करतात. हा त्यांचा गुण अद्यापि पुष्कळांना माहित नसावा. एकाद्या प्रवासांत किंवा ट्रिपबरोबर आपल्या संगतींत मास्तर असले कीं, दुहेरी करमणूक होते. गाण्यानें ते जितका आनंद देतात, तितकेंच नकल करून ते हसवितात.

गवई या नात्यानें मास्तरांचा दर्जा महाराष्ट्रांत बराच वर लागेल. म. मंजीखौं व रामभाऊ कुंदगोळकर सोडल्यास मास्तरांच्या बरोबरीनें गाणारा दुसरा कोणी गवई नाही. पटवर्धनबुवा तराणा तयारीनें गातात. नारायणराव व्यासांचाहि गळा खूप तयार आहे. परंतु मास्तरांचा ढंग, त्यांच्या गायनांतील विविधता व कल्पकता वरील दोघांत नाही. पंजाब, सिंध व महाराष्ट्र या प्रांतांत मास्तरांनीं आपल्या गाण्याची सगळीकडे छाप पाडली आहे. मरहूम अल्लादियाखौंसाहेब मास्तरांचें फार कौतुक करीत. मरहूम मंजीखौं तर प्रेमानें म्हणावयाचे कीं, "कृष्णा फार हुशार आहे—"

भास्करबुवांनीं खौंसाहेब फैजमहमदखौं, नथथनखौं व अल्लादियाखौंसाहेब हे तीन गुरु केल्यामुळे त्यांच्यांत तिन्ही घराण्यांचे सर्व गुण व गायकी आली होती.

संगीताचे मानकरी

फैजमहमदखॉ बिलंपत करण्यांत व अस्ताई-अंतरा रंगविण्यांत विशेष तरबेज होते. म्हणजे त्याचा अर्थ असा नव्हे की, त्यांना तान किंवा फिरत करतां येत नव्हती. परंतु त्यांच्या गायकीचें वैशिष्ट्य बिलंपतींत होतें. नथथनखॉंची गायकी बोलताना, लयकारी, फिरत, व टंगदाग फिरतीच्या सुंदर तोंडाच्या चिजा यांनी युक्त होती; तर अल्लादियाखॉसाहेबांचें गायन पेंचदार, कठीण, ओडव व मिश्र रागाचें असून, अवघड तानांची फिरत, मुखवंदी तान, स्वराखापांची चित्रविचित्र मांडणी करण्यांत, तन्हेत-न्हेचे स्वरसमूह रचण्यांत ते तरबेज होते. या तिन्ही घराण्यांतील प्रमुख गायकी भास्करबुवांनीं उचलून त्यांचा सुंदर मिलाफ आपल्या गायकींत केला होता. बुवांच्या गायनावर नथथनखॉंच्या गायकीचा परिणाम विशेषत्वानें दिसून येत नाहीं, असा आक्षेप ऐकिवांत आहे. सर्व गुरुंमध्ये नथथनखॉंनींच बुवांना इतकें प्रेमानें व आस्थेनें शिकविलें कीं, नेमकी तीच गायकी आत्मसात् न करणें हें मनुष्यस्वभावविरुद्ध आहे, हें आक्षेप घेणाऱ्यांनीं ध्यानांत घ्यावें. आपल्या तिन्ही गुरुंच्या गायकींत निरनिराळें वैशिष्ट्य आहे, हें ओळखून व जाणून त्यांनीं हे तीन गुरू केले होते. बुवांनीं गाणें सुरू केलें कीं, फैजमहमदखॉंच्या घराण्यांतील सुंदर अस्ताई सुरू करावी. बिलंपत झाल्यावर नथथनखॉंच्या घराण्यांतील फिरतीची चीज सुरू करून बोलताना, जवड्याच्या ताना, लयकारी, फिरतीचे फवारे सोडून, अल्लादियाखॉसाहेबांच्या अवघड, दमदार कठीण तानांचीं चक्रे फेंकावीं. या भरगच्च सामुग्रीवर एक राग दोन दोन तास ते छेडीत असत, तरी वेळ कसा गेला तें श्रोत्यांना कळत नसे. या तीन घराण्यांपैकीं नथथनखॉंच्या गायकीचा मास्तरांच्या गायकीवर विशेष परिणाम झालेला दिसून येई. फैजमहमदखॉंच्या बिलंपतीकडे किंवा अस्ताई-अंतरा भरण्याच्या पद्धतीकडे त्यांनीं दुर्लक्षच केलें होतें. पहिल्यापासूनच मास्तरांचें लक्ष तयारीच्या गायनाकडे जास्त आहे. त्यामुळें त्यांनीं वरील घराण्याची गायकी उचलली. बिलंपतीकडे दुर्लक्ष केल्यामुळें मास्तरांच्या गाण्यांत एक मोठी उणीव दिसून येते. तिच्यामुळें त्यांच्या गाण्याला पाया किंवा पार्श्वभूमि नसावी, अशी तिची स्थिति झाली आहे. बिलंपतीनें रागाची पूर्ण छाया पडते. आणि नंतर फिरतीचें गाणें त्या पार्श्वभूमीवर उठावदार दिसतें. त्यामुळें गाणें जाणणारे विद्वान् मास्तरांच्या गाण्याला बूड नाहीं, किंवा अस्ताई-अंतऱ्याचें प्रेम नाहीं, म्हणून तक्रार करतात. ती वाजवी आहे. मात्र त्यांचें तयारीचें गाणें फारच चटकदार, उठावदार, वैचित्र्यपूर्ण व वाढत्या रंगतीचें होतें. त्यांत त्यांचें कसब खूप दिसून येई.

मास्तरांचा आवाज अगदीं मधुर नसला, तरी मध्यम असून सुरेल आहे. आवाजाला रुंदी नाही. त्यामुळे मोठ्या जागेपेक्षा किंवा नाटकग्रहापेक्षा लहानशा हॉलमध्ये त्यांचे गाणे चांगले ऐकू येते व रंगतेहि. त्यांच्या आवाजाला स्वाभाविक झार नसली, तरी मेहनतीचा बांधीवपणा व रेखीवपणा आहे. आवाजाला कंप विलक्षण आहे. सूर नू सूर ते सफाईने हलवू शकतात. इतकेच नव्हे, पण तानेमध्ये तोच स्वर आरोहावरोहांत लागोपाट कोमल व तीव्र सहज घेऊ शकतात. या विलक्षण कंपामुळे कित्येक तऱ्हेतऱ्हेच्या मुष्किल मुरक्या व हरकती घेऊन श्रोत्यांना ते चकित करून सोडतात. ते कशी तान घेतील, कशी मुरकी घेतील याचा अगोदर अंदाज करता येत नाही. १९३०-३१ सालपर्यंत शरीरप्रकृति चांगली असल्यामुळे या कंपामध्ये स्वच्छपणा होता व स्वरहि सुरेल लागत. परंतु हल्ली प्रकृति चांगली नसल्यामुळे त्यांना स्वर हलवितांना किंवा फिरत करतांना कष्ट पडतात. छातीतील रोगामुळेच दमश्वास कमी झाला असल्यामुळे स्वर कसदार व सुरेल लागत नाहीत. त्यामुळे आवाज थोडा कणसुरा झाला असून मुरकी, हरकत, तान यांना पुसटपणा आला आहे. तरीपण त्यांना उपाशी ठेऊन गायला बसविले तर गाण्यातील मूळची सहजता, कंप, सुरेलपणा, स्वच्छ आणि सहज फिरत अजूनहि केव्हां केव्हां दिसते. तारसप्तकांतील स्वर लागतांना किंवा फिरत करतांना त्यांना होणारे कष्ट फारच स्पष्ट होतात. त्यांना त्यासाठी जिवाचा आटापिटा करावा लागतो; त्यावेळीं बैठकीत बसलेली ही वामनमूर्ति वीत दीड वीत उंच उठलेली दिसते; परंतु तो स्वर किंवा ती फिरत काढल्याशिवाय मात्र ते सोडीत नाहीत. अशा वेळीं त्यांच्या आस्थेवाईकपणाचे जितके कौतुक वाटते, तितकेच केलेल्या कष्टांबद्दल हसूहि लोटते. ते स्वतःसुद्धा अशा वेळीं मिष्किलपणे गालांतल्या गालांत हसतात. त्यांच्या गाण्याला रुंदी नसली, तरी प्रयत्नाने त्यातून जोरदार गमके तर ते काढतात. परंतु ती गळ्याची स्वाभाविक 'जात नसल्यामुळे अशा प्रयत्नानंतर ते थकतात. त्यांची फिरतहि पुसट होऊन पुष्कळां निव्वळ हातवाऱ्यांवरच ती श्रोत्यांना समजावून घ्यावी लागते. मास्तरांच्या आवाजांत एकप्रकारचा नाजुकपणा आहे. त्याला हीं गमके विशोभित दिसतात. गमके फैयाजखीं किंवा ओंकारनाथ ठाकूर यासारख्यांच्या मूळच्या रुंद आवाजांतूनच जास्त भरदार येतात; व तीं त्या आवाजांना शोभतातहि. मात्र मास्तरांच्या गळ्यांतून कंपयुक्त चपळ हरकती, झमझमे, मुरक्या, खटके फारच गोड, मुलायम व मधुर येतात. त्यामुळे मनाला आल्हाद वाटतो. त्यांत वैचित्र्य इतके असते कीं,

संगीताचे मानकरी

एकापेक्षां एकेक विलक्षण हरकती ते काढतात. हरकतींचें व लहान लहान तानांचें वैचित्र्य व चापल्य हें त्यांच्या गायनाचें वैशिष्ट्य आहे. परंतु हरकतींच्या नादीं लागतां लागतां भान न राहिल्यामुळें कित्येक वेळां अतिरंजनाचा दोष त्यांच्या गाण्यांत दिसतो. पूर्वी त्यांची तान चांगलीच तयार होती. तींत वैचित्र्य होतें, प्रसाद होता व माधुर्यहि होतें. 'मुंदरी मोरी काहे को', 'काहे अब्र तुम', 'फूली बन', 'टेसू' या रेकॉर्डसमध्ये त्यांच्या तयार तानेचे आणि मधुर व वैचित्र्यपूर्ण हरकतींचे नमुने श्रोत्यांस सांपडतील; तर 'लोळत कच', 'ललनामना', 'तेजा नभी', यामध्ये तऱ्हेतऱ्हेच्या हरकती, रंगदार फिरत, टाईंटाईं ऐकू येतील. 'ठमके पग पायल' यामध्ये गमकयुक्त आलाप व तान सांपडेल, तर 'तुम जगे कौन' या भैरवीमधील रेकॉर्डमध्ये सुरेल व मधुर आलाप तुमच्या मनाला आल्हाद देतील. 'लपविला लाल' व 'ललनामना' यामध्येहि सुरेल व प्रसादयुक्त आलाप, डौलदार अस्ताई-अंतरा म्हणण्याची पद्धति दिसेल, तर 'बाजे झनन' या जीवनपुरीमध्ये वरील सर्व गुण व रागाची सच्चाई श्रोत्यांना दिसून येईल. आजच्या केसरबाईंच्या जीवनपुरीच्या (हूं तो जइए) रेकॉर्डशीं मास्तरांच्या 'बाजे झनन' या रेकॉर्डची तुलना केली, तर रागाचा सच्चेपणा, घराणेदार गायकीचें सर्वांगपरिपूर्णत्व, सुरेलपणा, माधुर्य, दंग या गुणसमुच्चयामुळें मास्तरांची ही जीवनपुरीतील रेकॉर्ड केसरबाईंपेक्षां सरस ठरेल. मास्तरांच्या यापूर्वीच्या सर्वत्र रेकॉर्ड्स श्रवणीय व संग्राह्य आहेत. त्यांत खरे 'मास्तर' दिसतात. मास्तरांच्या तानेचा संचार अति कठिण व तऱ्हेतऱ्हेचा असे. तानेच्या व हरकतींच्या वैचित्र्यानें मास्तरांचें गाणें पहिल्याच चिजेपासून रंगे, व ही रंगत शेवटपर्यंत वाढत असे. बोळतानेंत त्यावेळीं मास्तर फार तयार होते. हरकती व ताना सहजपणें घेऊन समेवर अचूक येण्याचें कौशल्य रहिमतरखौं-साहेबांप्रमाणें मास्तरांच्या गाण्यांत असे. रहिमतरखौंचीं रेकॉर्ड्स वारंवार ऐकून त्यांचें हें कौशल्य मास्तरांनीं व्यासंगानें आपल्यांत आणलें होतें, असें मास्तर वारंवार म्हणतांना मीं ऐकलें आहे. परंतु उत्तम शरीरप्रकृतीच्या अभावीं हल्लीं मास्तरांच्या गायनांत या सर्व गुणांचा पडावा तसा प्रकाश पडत नाही, ही दुर्दैवाची व दुःखाची गोष्ट आहे.

गळ्याला स्वाभाविक चपल फिरत असणाऱ्या गवयाचा स्वरावर मुकाम करून गाण्याकडे स्वाभाविक कल नसतो. सावकाश स्वरावर ठरून, मीड खेचून, स्वरांची

बिलंपत करीत गाण्याच्या फारशा भानगडींत ते पडतच नाहीत. सुरवातीपासूनच चिजेचा अस्ताई-अंतरा एकदां म्हटल्या कीं, मास्तर हरकती व ताना फेंकावयाला सुरवात करतात. बिलंपतीकडे दुर्लक्ष असल्यामुळे त्यांच्या गाण्याला स्थायी स्वरांची ब्रैटक नाही. त्यामुळे रागाची सजीव मूर्ति ते उभी करूं शकत नाहीत. ह्या प्रमुख दोषामुळे मास्तरांचें गाणें तुकड्यातुकड्यांचें बनलेलें वाटतें. त्यांत अखंडपणाची पार्श्वभूमि नसते. ऐकणाराला त्यावेळीं तें चमत्कारपूर्ण व बुद्धीला चकित करणारें वाटतें खरें; परंतु तें भारदस्त वाटत नाही, व हृदयाचा ठावहि घेजं शकत नाही. भास्करबुवांची जिवंत स्वरांची बिलंपत चालू असतांना रागमूर्ति स्पष्ट दिसे, आणि त्या जिवंत स्वरांनीं अंतःकरण भरून येत असे. तें गाणें भारदस्त वाटे. हें गाणें पोरकट वाटतें. बुवा अस्ताई-अंतरा भरत असतांना मास्तर मागें भिरिभिरी हरकती घेत असत, तेव्हां बुवा मागें वळून रागानें म्हणत, “ तुझ्या या ताना स्वराच्या एका खेचींत गाडून टाकीन. ” आणि त्या वेळीं तसें प्रत्यक्ष ते करूनहि दाखवीत. मास्तरांनीं बुवांच्या गायकींतील ह्या मुख्य अंगाकडे दुर्लक्ष केल्यामुळे त्यांचें गाणें चिरपरिणामी होत नाही. त्यांचें गाणें ऐकतांना मौज वाटते, चमत्कार वाटतो, टाळ्या देण्यासाठीं हात वरहि येतात, पण मनुष्य देहभान मात्र विसरत नाही. घरीं आल्यावर एकाद्या तानेची, हरकतीची आठवण होते. परंतु माणसाला ‘ चुकल्या चुकल्यासारखें ’ मात्र वाटत नाही. हा दोष वगळल्यास मास्तर तयारीच्या गाण्यांत इतके निपुण होते कीं, त्याबद्दल अजूनहि त्यांचें कौतुक करावेंसें वाटतें. त्यांतल्या त्यांत हरकती, वैचित्र्यपूर्ण व अवघड फिरत हे त्यांच्या गाण्यांतील विशेष होते. याला भरदार बिलंपतीची जोड असती, तर आज पहिल्या प्रतीचे गवई म्हणून तज्ज्ञांनीं त्यांचा गौरव केल्या असता. सवाई गंधर्वांचें तयारीचें गाणें असूनहि सुरेल व मधुर बिलंपत ते उत्तम करीत. मास्तरांचा गुण त्यांच्या-जवळ होताच. पण मास्तरांत नाही तें सवाई गंधर्वांत आहे.

मास्तरांच्या ख्यालाची तयारी सोडल्यास मास्तरांना दुंबरी गातांच येत नाही, असें माझें स्पष्ट मत आहे. ते दुंबरी गातात, पण ती रसदार, ढंगदार होत नाही. तींत सार्थ शब्दोच्चार, भावनापूर्ण स्वर यांचा मुख्यतः अभाव असतो. महाराष्ट्रांत दुंबरी गाण्यांत म. मंजीखीं, सवाई गंधर्व व कै. गणपतराव भाटे हे तीन गवई सोडल्यास दुसरे कोणी विशेष चमकले नाहीतच. सुरेशबाबू दुंबरी चांगली गातात. परंतु त्यांच्या ‘ बोलमें बात पैदा ’ होत नाही, सुरांत छान पैदा होते.

संगीताचे मानकरी

संगीत नट या दृष्टीने विचार केल्यास मास्तर 'आशा-निराशें' तील एक 'वेडी'ची भूमिका वगळल्यास अगदी कुचकामाचे ठरले. नाटकांत रसपरिपोषाकरितां गावयाचें असतें, हें त्यांना कळत असलें, तरी 'वळलेलें' मात्र कधीहि दिसलें नाहीं. इतर गवई नटांप्रमाणें रंगभूमि म्हणजे गाण्याची बैठकच ते समजतात. त्यांना टाळ्या मिळाल्या तरी त्या त्यांच्या गायनांतील चमत्काराला. रसपरिपोषक गाण्याला टाळ्या द्यावयाला श्रोते शुद्धीवर असावयास लागतात. १९१९-२० सालच्या ऐन जमान्यांत 'एकच प्याल्या'च्या प्रयोगामध्यें 'छळिति या हृदया' हें भीमपलसींतील शरदचें पद मास्तर फार तयारीनें गाऊन जात. पण त्यानंतर सुरू होणारी बालगंधर्वांच्या हृदय-विदारक आर्त स्वरांत सुरू झालेली 'दहती ब्रह्म मना नाना कुशंका' ही सिंधूची पहिलीच ओळ मास्तरांच्या गाण्याचा परिणाम पार धुवून काढून श्रोत्यांच्या अंतःकरणांत कालवाकालव उत्पन्न करित असे. गळ्याच्या नुसत्या तयारीपेक्षां भावनेचा ओलावा किती सामर्थ्यवान् असतो याचा हा समर्पक पटणारा दृष्टांतच आहे. बैठकींत मास्तर 'उगिच कां कान्ता' किंवा हल्लींच्या 'कुलवधु' नाटकांतील 'क्षण आला भाग्याचा', 'बोला अमृत-बोला' या पदांचे किती हाल हाल करतात तें प्रत्यक्षच ऐकण्यासारखें आहे. 'क्षण आला' याच्या ऐवजी 'क्षण याला' असा उच्चार, 'भाग्याचा' शब्द म्हणतांना 'भाग्या' गळ्याची आठवण करून देण्याची त्यांची संवय, 'हासत'च्या ऐवजी 'घासत', 'सौख्याचा' ऐवजी 'सोख्याचा' असे त्यांचे चुकीचे ओंगळ उच्चार ऐकवत नाहींत. एक अपवादात्मक उदाहरण मात्र घ्यावेंसें वाटतें. १९२९ सालीं त्यांचें गाणें वऱ्हाडांत एका मैफलींत ऐकत असतांना त्यांना 'कांते फार तुला' या पदाची फर्माईश करून 'बुवांची आठवण झाली पाहिजे' असें श्रोत्यांनीं बजावले. हें पद मात्र मास्तरांनीं इतकें भावनापूर्ण म्हटलें कीं, श्रोत्यांच्या डोळ्यांना पाणी आलें. तेथें असलेल्या बालगंधर्वांनीं तर प्रेमानें मास्तरांची पाठ थोपटली. सदरहू पद भास्करबुवा फारच रसाळ व गद्गदून म्हणत असत. इतकें कीं, सर मोरोपंत जोश्यांसारख्या रुक्ष माणसालासुद्धां (त्यांच्या कन्येच्या विवाहानिमित्त झालेल्या गाण्याच्या बैठकींत) बुवांनीं एक तासभर हें पद गाऊन आपल्या भावनापूर्ण स्वरालापांनीं बांधून ठेविलें होतें. भावनाशून्य गाण्याच्या ह्या दोषामुळें अनेक वर्षें संगीत नट या नात्यानें रंगभूमीवर वावरूनसुद्धां, बालगंधर्वांच्या सहवासांत राहूनहि, मास्तर अगदीं कोरडेच राहिले होते. कदाचित् त्यांच्यासारख्या गवयाला रसपरिपोषाकरितां गाणें कमीपणाचें वाटत असावें. परंतु मास्तरांना रसपरिपोष करतां येईल,

असा वरील प्रसंगाची आठवण झाली म्हणजे, मला विश्वास वाटतो. शिवाय मास्तरांच्या 'हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनी'च्या 'छळिती या', 'मानभंग दाही', 'तुम जागे कौन' या रेकॉर्ड्स ज्यांनी ऐकल्या असतील त्यांना माझ्या म्हणण्याची सत्यता पटेल. त्या सर्व व विशेषतः 'मानभंग दाही'मधील भावनापूर्ण सुरेल आलाप ऐकतांना कोणाचें अंतःकरण भरून येणार नाही? मनांत आणल्यावर मास्तरांना भावनापरिपोष करतां येईल असें वरील उदाहरणावरून स्पष्ट होतें. या बाबतींत मास्तरांना कै. केशवराव भोसले यांचें उदाहरण द्यावेंसें वाटतें. १९१५ सालापासून मरेपर्यंत 'राक्षसी महत्वाकांक्षा', 'मानापमान', 'हाच मुलाचा बाप', 'संन्याशाचा संसार' या नाटकांतील 'मी नववाला', 'धिक्कार मन साहिना', 'प्रेमभावे', 'भाली चंद्र असे', 'हा धनमदयुक्त जगांत', 'कंपित अति शंकित', 'बारे पांडुरंगा', 'निराधार जीवें जगतां', इत्यादि शृंगार, वीर, करुण रसांतील पदें केशवराव भावनेनें किती परिणामकारक म्हणत असत, हें मुंबईच्या रसिकांना तरी सांगणें नको. केशवरावसुद्धां गवईच होते; परंतु नाटकांत कसें गावयाचें हें त्यांना पुढें पुढें कळूं लागलें होतें. नारायणरावांच्या नाटकाला एवढी गर्दी कां होते, याचा विचार करतांना जेव्हां ते रसपरिपोषाकरतां गातात म्हणून प्रेक्षक हजारोंनीं जातात हें त्यांना कळून चुकलें, तेव्हांपासून त्यांनीं आपल्यांतील एके काळची ही उणीव काढून टाकली. संयुक्त प्रयोगापूर्वीं खाजगी संभाषणांतून नारायणरावांच्या भावपूर्ण गायनाबद्दल चर्चा चालू असतांना केशवराव नारायणरावांसंबंधानें या मुद्द्यावर माझ्याजवळ फारच आदरानें व अमिमानानें बोलत होते. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे लक्ष दिल्यास मास्तरांना तसें गाणें शक्य आहे. अब्दुल करीमखॉंसारखे मराठी भाषा ज्यांची मातृभाषा नाही असे गवई 'मूर्तिमंत भीति उभी', 'नच सुंदरि', 'उगिच कां कांता' हीं पदें भावनापूर्ण म्हणत, तर मास्तरांना तें कसें अशक्य होईल? मास्तरांना बुद्धि आहे, रसपरिपोषक चाली रचण्याची शक्तीहि आहे. फक्त गातांना मात्र वरील जबाबदारीच्या जाणिवेची उणीव आहे.

त्यांच्याजवळ उत्तम उत्तम खानदानी चिजांचा संग्रह आहे. श्रोते पाहून चीज व राग यांची निवड करण्याचें मास्तरांचें धोरण विलक्षण अचूक आहे. कोणत्याहि गायकानें ज्या श्रोत्यांना गाणें ऐकावयाचें असतें त्यांच्या मनोवृत्ति व आवडीनिवडी ओळखूनच रागांची निवड करणें योग्य व शहाणपणाचें असतें, हें मास्तरांना

संगीतचे मानकरी

चांगले माहित आहे. रागदारी चिजा ऐकवून समजदार व जाणत्या श्रोत्यांना जसे ते खूप करतात, तसेच गौळणी व 'गोपालकृष्णां'तील 'वंदित राधा बाला' आदि भजने व गाणी म्हणून स्त्री श्रोत्यांना सुद्धा ते खूप करतात. गौळणी गाण्याच्या बाबतीत कांहीं एकांगी विचाराचे लोक मास्तरांना 'गवयाला हें हलकें गाणें शोभत नाही, ' असे म्हणून दोष देतात. परंतु माझे स्पष्ट मत असे आहे की, बहुजन-समाजांत एकदां गायला उतरल्यावर त्याला खूप करण्याकरितां गौळणी गाणें योग्य व हिताचें ठरतें, हें मास्तरांचें धोरण अगदीं बरोबर आहे. या बाबतीत आपल्या गुरूचें तें अनुकरण करीत आहेत, हेंहि या एकेरी मतांच्या लोकांनीं ध्यानांत ठेवावें. अल्लादियाख्वांप्रमाणें चार समजणाऱ्या लोकांपुरतेंच मास्तरांना गावयाचें नाही. मास्तरांच्या या अचूक धोरणामुळें त्यांचीं गाणीं सहसा पडत नाहीत, असा अनुभव आहे. परंतु गाण्याचा परमोच्च बिंदु गांठल्यानंतर तें थोडक्यांत संपवायचें हें त्याचें प्रमाण फैयाजख्वांप्रमाणें मास्तरांना रहात नाही. संयमाच्या व प्रमाणाच्या अभावीं मास्तरांचें गायन बेअंदाज चिघळतें, कंटाळवाणें होतें. यावर कदाचित् असाहि आक्षेप घेण्यांत येईल कीं, त्यांच्या जवळ पुष्कळ विद्या आहे, त्यांनीं ती दाखवावयाची तरी केव्हां ? परंतु कलेच्या आविष्कारांत रंजनामध्ये प्रमाणवद्धता हा महत्त्वाचा गुण असल्यामुळें त्यांच्या अभावीं अतिरंजनाचा—किंवा अतिगोड खाण्याचा—दोष येतो, हें रसज्ञ वाचकांस सांगण्याची गरज नाही. कितीहि विद्वत्ता असली, तरी गायकानें ती एकाच बैठकींत 'वारेमाप' उधळवावयाची नसते. संयम व प्रमाणवद्धता हे गुण कलावंतांच्या अंगीं असणें अवश्य असतें, हें मास्तरांनीं ध्यानांत ठेविलें पाहिजे.

शब्दाचे सार्थ व स्वच्छ उच्चार करणें हा सुंदराबाईंतील गुण आमच्या संगीत नटांत नाहीत. अर्थात् मास्तर याला अपवाद नाहीत. मराठी पदें गातांना पुष्कळदां मैफलींत बोल, उपज किंवा बोलताना मास्तर घेतात. 'उगिच कां कांता' या पदांतील 'खेळते पहा दिनरजनी' या ओळीचें बोलतानेसह ते दळण घालतात तें नीरस व कंटाळवाणें वाटतें. त्याचप्रमाणें बालगंधर्वींना हसतां हसतां 'हां हां' ची पुनश्क्ति मास्तरहि हल्लीं सर्रास करूं लागले आहेत. 'शाम मोहन प्यारे' ही रेकॉर्ड ऐकावी व 'हां हां' चें 'हा गा गा गा गा गा' हें किळसवाणें स्वरूप झालेलेहि ऐकावें. यांत उच्चारसौंदर्य किंवा स्वरसौंदर्य यत्किंचित् तरी साधलें आहे का, याचा वाचकांनीं विचार करावा.

मास्तर उत्तम उत्तम चाली रचतात. जुन्या चिजांचीं तोंडें बदलून त्यांना नवीन वळण देतात. मास्तरांच्या चाली 'द्रौपदी', 'आशा-निराशा', 'मेनका', 'विधिलिखित', 'सावित्री', 'अमृतसिद्धि', 'कुलवधू' नाटकांत आहेत. मास्तरांच्या चाली रसाळ, गोड, परिणामकारक, तालाला सौण्या व सरळ असतात. 'मेनका', 'आशा-निराशा', 'नंदकुमार' व 'कुलवधू' या नाटकांतील त्यांच्या चाली फारच सुंदर आहेत. विशेष नामनिर्देश करण्यासारख्या चाली म्हणजे 'भक्तिभाव हा घ्या', 'भूषण संसारा', 'नच देहा विसरलें', 'आशा नच मानसा', 'ताराया दीन अवला या', 'प्रियकर वश मजला', 'तिमिरपटल', 'मान्य कान्त वरिला', 'दिलरुचा हा', 'तात करि दुहिताविनाश', 'बोला अमृत बोला', 'क्षण आला', 'मनरमणा' या होत. त्यांच्या गुरुघराण्याच्या गायकीपेक्षां स्वतःचें वैशिष्ट्य या चालींतून स्पष्टपणें दृग्गोचर होतें. रसपरिपोषक व नाटकाला योग्य चाली रचणें, निवडणें किंवा योजणें ही कला अत्यंत कठिण आहे. तिला निर्माणशक्तीची (creative talent) जरूर असते.

१९३५ सालीं बालगंधर्वोंबरावर 'धर्मात्मा' (महात्मा) या चित्रपटाच्या निमित्तानें मास्तर 'प्रभात फिल्म कंपनी'त दाखल झाले. चित्रपट बाहेर पडण्यापूर्वी "आपण चित्रपटसंगीतांत विलक्षण क्रांति करून दाखविणार आहोंत," अशा तऱ्हेच्या बढाया त्यांनीं वृत्तपत्रांतील आपल्या मुलाखतींत मारल्या. यासंबंधीची त्यांची पूर्वतयारी, अभ्यास, निरीक्षण किती उथळ होतें, याचें उत्तम दिग्दर्शन त्यावेळीं 'वसुंधरे'चे कल्पक संपादक श्री. मो. ग. रांगणेकर यांनीं आपल्या 'वसुंधरे'च्या दिवाळी अंकांत त्यांची एक खुबीदार मुलाखत घेऊन केलें होतें. चित्रपट बाहेर पडल्यावर मास्तरांच्या चहात्यांनींसुद्धां कबूल केलें कीं, क्रांति तर राहोच पण चार गोड चालीसुद्धां मास्तरांना देतां आल्या नाहींत. 'जीवा तळमळसी' ही एकच चाल त्यांतल्या त्यांत बरी होती. नंतर मास्तरांनीं 'प्रभात'च्या 'अमरज्योति', 'वहाँ', 'गोपालकृष्ण', 'माणूस', 'शेजारी', 'लाखारानी', 'राजकमल'च्या 'माळी' व अत्र्यांच्या 'वसंतसेना' या चित्रपटांमध्ये संगीतरचना केली. 'अमरज्योति'मध्ये 'सुनो सुनो', 'अव मैने जाना है', 'वहाँ'मध्ये 'हर गलीमें हैं बगीचे', 'पिओ पिओ', 'मधुर', 'गोपालकृष्णा'मध्ये 'गौळणि गे', 'तुझाच छकुला', 'हांसत नाचत', 'घेइ रे सोनुल्या', 'भाग्यवती ही कपिला', 'वंदित राधा बाला', 'बचपनका याद

संगीताचे मानकरी

आया, ' 'माणूस'मध्ये 'आम्ही वळकलं ग', 'रोजारी'मधील भाऊबीजेच्या ओव्या या चाली फार सुंदर दिल्या. 'वसंतसेने'मधील त्यांचे संगीत सामान्यच ठरले. आणि 'माळी'मधील त्यांचे काम व संगीत यांत जास्त नीरस कोणते हे ठरविणे कठीण ठरले. चित्रपटामध्ये संगीत रचतांना त्यांनी दिग्दर्शकांना नवीन कल्पना सुचविल्या आहेत असे कधी झालेच नाही, असे त्यांचे सहकारी सांगतात; व चित्रपटांमध्ये ते स्पष्ट दिसतेहि ! त्यांनी गाणी बसवितांना त्यांचे चित्रपटांतील व वाङ्मयीन महत्त्व ज्याप्रमाणे कधीहि ध्यानांत घेतले नाही, त्याप्रमाणे मराठी भाषेचे गाढ अज्ञानहि त्यांनी पुष्कळदा, बालगंधर्वप्रमाणे, व्यक्त केले आहे. गाणी बसवितांना त्यांतील प्रसंगाप्रमाणे रसोत्पत्ति निर्माण केल्याचे किंवा त्यांचे चित्रपटांतील महत्त्व (filmic value) जाणून बसविल्याचे क्वचित्च दिसते. नुसत्या गोड चाली (गुलाम हैदरप्रमाणे) दिल्या की आपले काम संपले, असे त्यांचे एकंदर धोरण या सृष्टीतील कार्य पाहून स्पष्ट दिसते. सोप्या चालीविषयीची त्यांची कल्पना एका स्वरावर दहादहा बाराबारा अक्षरे रचण्याइतकी मर्यादित असावी, असे 'आज हमे' ('अमरज्योति'), 'मंगल जंगल' ('वहौ'), 'तू माऊली' ('गोपालकृष्ण') या गाण्यांवरून दिसते. दहा वर्षे चित्रपटक्षेत्रामध्ये राहून, उत्तमोत्तम देशी व परदेशी चित्रपट पाहून, त्यांनी त्यांतील तंत्राचा व संगीताचा कधी अभ्यासहि केल्याचे दिसत नाही. या क्षेत्रांत राहून गोविंदराव टेंब्याप्रमाणे तेहि 'कोरडे'च राहिले. मास्तरांनी शांतारामबापूंच्या साहाय्याने निदान 'माणूस'मध्ये तरी उत्कृष्ट संगीत देऊन आपली कर्तव्यगारी दाखविली. ऑर्केस्ट्रामधील वाद्ये सुरेल लावून घेण्याची दक्षताहि मास्तरांनी घेतली नाही, हे त्यांचे चित्रपट पाहून कोणीहि सांगेल. प्रसंगाप्रमाणे निवडक व योग्य वाद्यांचे तऱ्हेतऱ्हेचे संमीलन, चालींमध्ये वैचित्र्य व नावीन्य हे गुण फारच अल्प प्रमाणांत त्यांच्या संगीतांत दिसले. 'माणूस'मध्ये; शब्दाशिवाय गाणे परिणामकारक करूं, अशा ग्वाहीने मास्तरांनी राम मराठेला तसे एक गाणे (ता रा न नौ नौ) बसविले होते. परिणाम तर राहूंच द्या, पण प्रेक्षकांनी या गाण्याची साधी दखलसुद्धा घेतली नाही. त्या गाण्यामागील हार्मोनियुक्त स्वरमेळ मात्र स्पृहणीय होता. पण तो त्या शब्दहीन गाण्यामुळे फुकट गेला. त्याच चित्रपटामधील नायक गणपत पोलीस (शाहू मोडक) भिंतीवर उभ्या रेषा मारतो, त्या प्रसंगामागील संगीत, देवीकडून कौल घेण्याच्या प्रसंगामागील घंटांचे पार्व-संगीत फारच परिणामकारक झाले. याच दृष्टीने एकंदर चित्रपटांतील संगीतरचना

मास्तरांनी केली असती, तर मास्तरांचे नांव चित्रपटसृष्टीत अजरामर झाले असते. “ चित्रपटामधील संगीत हे आम्हां गवयांचेच राखीव कुरण आहे,” असा तोरा मिरवणाऱ्या पटवर्धनबुवा, गोविंदराव टेंबे, कृष्णराव या गायकांनी स्वतःच्या कृतीनेच आपले वरील विधान फोल टरविले. अत्यंत निकृष्ट दर्जाचे संगीत निष्काळजीपणाने चित्रपटामध्ये कसे देतां येते, हे त्याच शांतारामत्रापूंच्या देखरेखीखाली निघालेल्या ‘ माळी ’ चित्रपटांतील मास्तरांच्या संगीताने सिद्ध केले आहे.

गंधर्व मंडळींतील प्रख्यात बजवय्ये तिरखवौ व सारंगीवाले कादरबक्ष यांच्या साथीसह नाटकांत गातांना मास्तरांना बरोबर जुळत नसावे, अशी शंका नाटक चालू असतांना मला बरेच वेळां आली होती. तरी पण मधुकुरवृत्ति ठेऊन, आपण फार मोठे गवयी आहोत हा फाजील अभिमान सोडून, समंजसपणे त्यांच्याशी मिळते घेऊन, त्यांच्यातील गुण घेऊन, मास्तरांना आपली तालाची बाजू सबळ करतां येईल, असें तेव्हां मला वाटे. हे जसे वाटे, तसे नाटकांतील साथीच्या दृष्टीने (बालांधर्वांचा अपवाद सोडल्यास) इतर नटांची साथ करतांना रंग भरण्या-ऐवजी त्यांची अडवणूक करण्याचे धोरण तिरखवौ ठेवीत, असेही वाटे. संगीताची रंगत गायक व वादक यांच्यामधील एकोन्यावर अवलंबून असते. वादकाने आपल्या वादनाने जसे गायकाचे गाणे रंगवावे, तसेच गायकानेही वादकाच्या वादनाचे कौतुक करून मैफलीत त्याचा मान ठेवावा. त्याला कमी किंवा हीन समजू नये. कै. भास्करबुवांची गुणिजनांचा मान ठेवण्याची व त्यांच्या कलेचे चीज करण्याची रसिक वृत्तीच होती, हे काय मास्तरांना माहीत नाही ?

मास्तरांच्या गाण्याची छाप इतर घराण्यांतील गाणाऱ्यांवरदेखील पडलेली दिसून येते. इतकेच काय, पण पंडित पल्लसकरांच्या एका शिष्याने माझ्याजवळ उद्गार काढले होते कीं, “ निव्वळ आमच्या गाण्यावर महाराष्ट्रांत आम्हाला बैठक रंगविणे आतां कठीण झाले आहे. त्यामुळे मास्तरांसारख्या लोकप्रिय व अधिकारी गवयाची गायकी उचलणे आज आम्हाला भाग आहे.” यांत कोणत्याही प्रकारचा कमीपणा नाही. स्वतःच्या घराण्यांतील गायकीचा मान व शुद्धपणा कायम ठेऊनहि दुसऱ्या घराण्यांतील गायकी आत्मसात् करतां येते, हे भास्करबुवांनीं फैजमहंमदखौं-नंतर दुसरे दोन गुरू करून सिद्धच केले आहे. बैठक रंगविण्याच्या दृष्टीने या शिष्याचे हे म्हणणे मात्र वेडगळपणाचे वाटते. याच गायकीवर कै. बाळकृष्णबुवा, रामकृष्णबुवा वझे, रहिमतखौं हे रंग मारीत नव्हते काय ?

सवाई गंधर्व

सुमारे ३८ वर्षांपूर्वीची गोष्ट असेल. त्यावेळीं मी लहान होतो. सवाई गंधर्व नुकतेच ' नाट्यकलाप्रवर्तक कंपनी ' त आले होते. त्यावेळीं अमरावती येथे रा. अभ्यंकर (थिएटरचे मालक) यांच्या घरी त्यांचे गाणे मी प्रथम ऐकले. त्यावेळीं मला गाण्यांतील गोडीखेरीज इतर कांहींच माहिती नव्हती. माझ्या दृष्टीने त्यावेळीं बालगंधर्व, गोहरजान हींच काय तीं चांगलीं गाणारीं माणसें ठरलेलीं ! गाणे सुरु झाले. रामभाऊंनीं पूरिया रागांतील ' प्यारी दे गर लागी ' ही अस्ताई सुरु केली. राग मला त्यावेळीं माहित नव्हता; तरी नंतर चिजेचे शब्द पूर्ण आठवत. अर्धा पाऊण तास सावकाश संध गाणे चालू होतें. हे सारखें ' आ आ ' अर्धा तास चालू राहिल्यावर आम्हां मुलांचा धीर सुटून आमचें गाण्यावरील लक्ष उडालें. त्याच कारणहि आणखी तसेंच होतें. रामभाऊंचे विचित्र हातवारे, डोळे मिटणे, फेफरे आल्याप्रमाणे डोळे पांढरे करणे, तोंड वेडेवांकडे करणे, तें पेटीसारखें उघडे ठेवून आंतील हलती पडंजीभ दाखविणे—वगैरे प्रकारांनीं व अंगविक्षेपांनीं आमची हसतां हसतां पुरेवाट झाली. समेकरितां हात आपटणे, ताना घेतांना ताशा वाजविल्यासारखे हात खाली वर करणे, एखाद्या तानेच्या झोताबरोबर थोबाडीत मारल्यासारखी हाताची फेंक करणे वगैरे प्रकार पाहिल्यावर आम्ही मुले भिऊन दोन तीन हात मागेच सरून बसलों. गाणे संपल्यावर त्यांना ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी देणाऱ्याची कीव करीत आम्ही मुले मनाला सुचतील तीं नांवे त्यांना देत देत ब्रह्म पडलों !

तें गाणे अद्यापि माझ्या चांगले स्मरणांत आहे. त्या काळीं अमरावतीस श्री. असनारे या नांवाचे एक संगीतज्ञ वर्किल होते; त्यांनींच प्रथम ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी रामभाऊंना दिली, असें माझ्या ऐकिवांत आहे. आणि ती दिलेली पदवी खरोखरच सार्थ आहे.

स्वाभाविक गोड कंठ नसला, तरी सुरेल गोड गाणे तल्लीन होऊन भावनापूर्ण म्हणण्याची रामभाऊंची पद्धति असल्यामुळे ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी अगदी

सवाई गंधर्व

मार्मिकपणें दिली गेली, यांत शंका नाही. नुसत्या गोड आवाजाच्या भांडवलावर साधारण गाणारा मनुष्यसुद्धां छाप मारून जातो. त्यांत विशेष वाखाणण्यासारखें काय ? आवाज ही परमेश्वरी देणगी आहे. परंतु माणसाचें वैशिष्ट्य मिळालेल्या आवाजाचा तो कसा उपयोग करतो ह्यांतच आहे. मूळचा आवाज गोड नसतांना मेहनतीनें तो मधुर करून रामभाऊंनीं आपलें गाणें सुरेल व सुश्राव्य केलें, यांतच त्यांचें वैशिष्ट्य आहे. आणि यामुळेंच त्यांना 'गंधर्व' म्हटल्यास त्यांत सत्यापलाप नसून सत्यकथन आहे, हें रसिक जाणतीलच. आणखी उदाहरणें देऊन माझें म्हणणें सिद्ध करतां येईल. नाट्य-सृष्टींतील कै. गणपतराव जोशी व कै. गणपतराव भागवत हे दोन नटश्रेष्ठ सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. गणपतराव जोश्यांना सुंदर रूप, बांगडीसारखा ठणठणीत आवाज, भव्य शरीरयष्टि या नटाला अवश्य असणाऱ्या सर्व गोष्टी स्वाभाविकपणेंच मिळाल्या होत्या. परंतु गणपतराव भागवतांनीं त्यांपैकीं एकहि देणगी अंगीं नसतांना व्यासंगानें, अभ्यासानें व गाढ परिश्रमानें उत्तम नट म्हणून कीर्ति मिळविली, यांतच त्यांचें खरें वैशिष्ट्य आहे. किंबहुना, अगदीं अलीकडचेंच उदाहरण द्यावयाचें झाल्यास, रा. केशवराव दाते व रा. नाना फाटक यांचें देतां येईल. नटाला अवश्य असणाऱ्या स्वाभाविक देणग्यांच्या अभावींहि रा. दाते यांनीं 'नटश्रेष्ठ' ही पदवी मिळविलेली आहे. त्यांतच त्यांच्या बुद्धीचें, अभ्यासाचें, व्यासंगाचें व पुरुषार्थाचें कौतुक आहे. उलट फाटकांना रूप, उंच शरीरयष्टि, उत्तम आवाज या देणग्या निसर्गतः मिळाल्या असतांना नट या दृष्टीनें त्यांनीं फारच अल्प कामगिरी केली आहे. या नैसर्गिक गुणांना अभ्यासाची व व्यासंगाची जोड त्यांनीं दिली नाही.

रामभाऊंच्या स्वाभाविक आवाजाला गोडी नाही. त्यांत स्वाभाविक कंप किंवा फिरत नाही. आवाजाला स्वाभाविक उंची नाही, झार नाही. म्हणजे स्वाभाविक कोणतेच गुण नसतांना, त्यांनीं कष्ट करून 'गंधर्व' म्हणवून घेणें, यांतच त्यांचा 'पुरुषार्थ' आहे. यांत रामभाऊंची जशी जिवापाड मेहनत आहे, तशीच तिला त्यांचे गुरु प्रो. अवदुल करीमखॉं यांच्या तालमीचीहि जोड आहे. खॉंसाहेबांचें घराणें म्हणजे तंतकारांचें ! त्यांचे चुलते उत्तम सारंगीवाले होऊन गेले. त्यांनीं खॉंसाहेबांना सारंगी वाजवून गवई गाण्यांत तयार केलें हेतें. तंतकाराच्या तालमींत तयार झालेले, सुरेल कंठाचे खॉंसाहेब रामभाऊंचे आद्य गुरु ! 'पुष्पसंगें मातीस वास लागे' या न्यायानें मुळींच आवाज नसलेले रामभाऊ मुरेल गाऊं

गगले, याचें कारण सुरेल माणसाचा सहवास, त्यानें दिलेली सुरेल तालीम । स्वतःची जिवापाड मेहनत ! रामभाऊंची कलासक्ति व गुरुभक्ति विलक्षण ! हाटेस उठून तंत्रोरा मिळवून खोंसाहेबांच्या खाटेजवळ उशाशीं बसून त्यांनीं मेहनतीस सुरवात करावयाची. खोंसाहेब उठून तेथेंच बसल्या बसल्या मग तालीम घावयाचे. असा हा कार्यक्रम कित्येक वर्षे चालू होता. रामभाऊ त्यांचे आवडते शिष्य ! त्यांना फारच प्रेमानें व आस्थेनें त्यांनीं शिकविलें. इतर शिष्यांच्या अनुभवा-वरून व रामभाऊंच्या गुरुभक्तीवर व मेहनतीवर खूप होऊन खोंसाहेब नेहमीं उद्गार काढावयाचे, “ विद्या तो ज्ञानोनेहि पढना ! ” खोंसाहेबांची योग्य तालीम घेतल्यावर गुरूचा प्रेमळ आशीर्वाद घेऊन हा शिष्य बाहेर पडला व थोड्याच भवर्षींत त्यानें आपल्या मधुर गायनाच्या कर्तवगारीनें ‘ सवाई गंधर्व ’ ही मढवी मिळविली.

त्यावेळीं बालगंधर्व आपल्या नैसर्गिक गुणांनीं रंगभूमीवर चांगलेच चमकू लागले होते. त्यांच्याविरुद्ध एकहि शब्द बोलण्याची निदान पुण्या-मुंबईत तरी सोय नव्हती. याबद्दल कित्येक खासगी वादविवाद होऊन पक्षपाती लोकांमध्ये मारामारीपर्यंतहि प्रकरणें येऊन भिडल्याचें मला माहीत आहे. नेमक्या याच वेळीं रामभाऊ ‘ सुभद्रे ’ची भूमिका घेऊं लागले होते. ज्या पुण्यांत बालगंधर्वांचें एवढें स्तोम माजलेलें, त्याच पुण्याला रामभाऊंनीं आपल्या गोड व भावनापूर्ण गाण्यानें बालगंधर्वांना विसरावयाला लाविलें ! ‘ सवाई गंधर्वा ’च्या ‘ सौभद्रा ’ला ‘ बाल-गंधर्वा ’च्या चहात्यांची चिकार गर्दी होऊं लागली. पुण्याहून मुंबईस आल्यावर पुण्याची हीच शौकीन मंडळी मुंबईस दर शनिवारीं खेपा घालू लागली. बाल-गंधर्वांचें नांवाहि कोणी घेईनासें झालें. जिकडे तिकडे ‘ सवाई गंधर्व ’, ‘ रामभाऊ ’ हीं नांवां दुमदुमू लागलों; नारायणराव निष्प्रभ झाले ! परंतु दैवाला हें सहन झालें नाहीं.

रामभाऊंचा आवाज एकाएकीं बसला. तो काहीं केल्या लागावयाचाच नाहीं. त्यांना आपला उजवा हात गळून पडल्यासारखेंच झालें ! कीर्तीच्या शिखरावरून त्यांना दुर्दैवाने एकदम खोल गतेंत लोटून दिलें ! ‘ सवाई गंधर्व ’ हें नुसतें नांवच राहिलें !! आवाजाच्या अभावीं ‘ राजा विराटाच्या दरबारांतील शस्त्रास्त्र-विहीन ’ अर्जुनाप्रमाणें त्यांची स्थिति झाली. आवाज लागावयाचाच नाहीं. खर यावयाची ! त्यामुळें स्वच्छ व सुरेल स्वर लागावयाचेच नाहींत. मनाप्रमाणें

गळ्यांतून कोणतीहि ' जागा ' किंवा ' फिरत ' करतां यावयाची नाही. अरेरे ! कोण ही कीव करण्यासारखी स्थिति !! परंतु रामभाऊंनीं धीर धरला; व प्रयत्न सोडला नाही. आवाज सुटण्याकरितां नाना प्रकारचीं औषधें घेतलीं. आंतील, बाहेरील उपचार केले. परंतु दहाबारा वर्षे आवाजानें अगदीं दाद दिली नाही. पुढें विद्युदुपचार केल्यावर त्यांचा आवाज सुधारून जवळ जवळ पहिल्यासारखाच सुटूं लागला. परंतु आयुष्याला उतार पडल्यामुळें व नाट्यव्यवसायामध्ये वेडेवाकडे निराशेचे प्रसंग आल्यामुळें रामभाऊंच्या गाण्यांतील पहिली चमक गेली ती गेलीच ! तरीसुद्धां एखादे वेळेस आवाज लागला, श्रोते रसिक असले, तर ते ' पहिली गोडीची ओळख ' पुनः करून देत, याचा मीं पुष्कळदां अनुभव घेतला आहे. इतक्या प्रयत्नसाध्य कलेंत दुर्दैवानें ऐन वेळेस गळ्यास नख लावावें, म्हणजे खरोखरच ' अहह कष्टमपंडितता विधेः ' असें म्हणणें भाग पडतें. आजच्या घटकेला रक्तदाबाच्या विकारामुळें पक्षघात होऊन रामभाऊ आपल्या गांवींच स्वस्थ पडून आहेत. हेहि कलेचें दुर्दैवच होय !!

रामभाऊ गवई व संगीत नट या नात्यानें आपल्या परिचयाचे आहेत. गवई या नात्यानें त्यांचा दर्जा वरचा आहे. दहा बारा वर्षांपूर्वीं रामभाऊ, मास्तर कृष्णराव व मंजीखों या तीन गायकांमध्ये गुणानुक्रम लावणें फार कठिण होतें, असें तज्ज्ञांना व रसिकांना चर्चा करितांना वाटे. परंतु माझें स्वतःचें मत मात्र या बाबतींत अगदीं निश्चित असे. रामभाऊ व मंजीखों यांना कंसांत घालून मास्तर कृष्णरावांना त्यांच्या खालीं मीं नंबर देत असें. ख्यालासारख्या उच्च प्रकारच्या गायनपद्धतींत रामभाऊ चांगले निष्णात होते. त्यांतील बिलंपत व तयारी या दोन्ही अंगांत रामभाऊ सारखेच तयार होते. या दोन्ही अंगांत मास्तरांच्यापेक्षां ते सरस होते. मंजीखों त्यांच्या घराण्याच्या गायनपद्धतीमुळें बिलंपतींत रामभाऊंइतके मुरलेले नसले, तरी दाणेदार तानेंत, फिरतींत रामभाऊ व मास्तरांच्यापेक्षां खूप तयार होते. मंजीखोंइतका सुरेल, शुद्ध वाणीचा, वैचित्र्यपूर्ण ' तनयत ' गवई पंधरा वर्षांपूर्वीं नव्हताच. रामभाऊ सुरेलपणांत व गोडींत मास्तरांच्या वरचढ होते. फक्त मास्तरांच्या चपल हरकती, रामभाऊंच्या ' पुनर्जागृत ' झालेल्या कंटांतून निघत नसत. रामभाऊ तुंबरी गाण्यांत व नाटकांतील पदें रसयुक्त म्हणण्यांत मास्तरांच्या वरचढ होते.

रामभाऊंची बिलंपत वाखाणण्यासारखी होती. ती करीत असतांना

त्यांचे स्वर अत्यंत सुरेल लागत. गायनांत त्यामुळे धुंद वातावरण निर्माण होऊन ब्रैठकीला पकड बसे. ते स्वरांची मांडणी शास्त्रीय व खानदानी पद्धतीनें करीत. मंद्र सप्तकांतून मध्य सप्तकांत जातां येतांना रागवाचक स्वर संभाळून, त्यांना प्रामुख्य देऊन, स्वर मीड खेचून व घसीट घेऊन सुरेल लावीत. एका स्वरांतून दुसरा स्वर इंद्रधनुष्यांतील निरनिराळ्या रंगांप्रमाणें अविच्छिन्न बाहेर पडे. स्वरांची मांडणी माधुर्ययुक्त असे, तशी तऱ्हेतऱ्हेचीहि असे. स्वर निरनिराळ्या रुंदीनें व वजनानें लागत. एखादी स्वरांची मांडणी करून पुनः षड्जावर आल्यानंतर तो 'स्थूल' किंवा 'सूक्ष्म' भावानें रामभाऊ लावीत. सूक्ष्म भावानें 'सा' लावतांना मागील स्वरावरून षड्जामध्ये त्यांचा आवाज इतका बेमालूम मिसळे कीं, आवाज आणि तंत्रोरा यांचा एकजीव होऊन जाई. 'स्थूल' मानानें लावतांना षड्ज सुरेल लागूनसुद्धां तंत्रोरा ऐकूं येत नसे. क्रमाक्रमानें रागाला लागणारे स्वर आपल्या गायनांत दाखल करून रागवाचक स्वरपंक्ति मुद्दाम वारंवार पुढें आणून, रागाची मूर्ति ते स्पष्ट उभी करीत. मधून मधून षड्जावर मुक्काम करून षड्जापासून सर्व स्वरांची उत्पत्ति आहे, हें शास्त्रीय तत्त्व ते आपल्या गायनांत स्पष्ट करीत. विलंबित लयींत घेतलेल्या त्या मीडयुक्त स्वरांनीं वातावरण धुंद होई. निरनिराळ्या रुंदीनें किंवा सूक्ष्मपणें गळ्यांतून लागलेल्या स्वरांची मजा व आस्वाद घेत घेत रागाची पार्श्वभूमि रंगविण्यांत रामभाऊ फारच कुशल होते. निरनिराळ्या रुंदीनें (volume) स्वर लागल्यामुळे भावनेचा परिपोष उत्तम करतां येतो. स्वरांतून सल्लापणें स्वर खेचून काढतांना त्यांचें कौशल्य, निरनिराळ्या आकारांच्या भोंकांतून सोन्याची तार खेचून पाहिजे त्या नक्की जाडीची तार काढणाऱ्या कुशल सुवर्णकाराची आठवण करून देई. स्वरांच्या कमीजास्तपणावरील व सुरेलपणावरील हें त्यांचें विलक्षण प्रभुत्व नाटकांतील गायनांत किंवा टुंबरींत भावनापरिपोष करण्यास फारच उपयुक्त होई. त्रिलंपतींत ते कित्येक वेळां स्वर टांगून ठेवीत, तर कित्येकदां स्वरांना हेलकावे देत देत उतरित. त्यांच्या 'झानोफोन' कंपनीच्या, 'लगत कलेजवा' या किंवा मालकंसांतील आणखी एका रेकॉर्डमध्ये असेच हेलकावे देऊन सुरेलपणें स्वर घेतले आहेत. या 'भैरवी' मधील त्रिलंपतीची मांडणी अत्यंत नमुनेदार झाली आहे. ती ऐकल्यावर माझ्या वरील सर्व विधानांची सत्यता रसिकांस पटेल. त्रिलंपत करतांना तिच्यातील स्वरांचा रचनानुक्रम चढत्या रंगतीचा असे, हें तिच्यावरून पटेल. तंतकार गुरूची तालीम घेतल्यामुळे त्यांची सुरेल त्रिलंपत ऐकतांना बीनावरील जोडकामच

चालू आहे कीं काय, असा भास ही भैरवीची रेकॉर्ड ऐकतांना होतो. खौसाहेबांच्या घराण्याचें हेंच वैशिष्ट्य आहे. रामभाऊ दरवारी कानड्यासारखे विलंपतप्रधान राग सुंदर गात. त्यांची सुरेल विलंपत ऐकतांना श्रोत्यांना शीतल चंद्रिकेच्या प्रकाशांत नौकाविहार केल्याचें सुख मिळे. उमरावतीस वीर वामनराव जोशी यांच्या कन्येच्या लग्नांत रामभाऊंचें गाणें ऐकण्याचा मलय योग आला होता. त्यावेळीं पूरिया रागाची विलंपत त्यांनीं जवळ जवळ तासभर केली होती. ती इतकी परिणामकारक झाली कीं, श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून प्रेमाश्रु बाहेर पडले. त्यावेळीं त्यांनीं रहिमतखौसाहेब व अब्दुल करीमखौसाहेब यांच्या सुरेल विलंपतीची आठवण करून दिली.

ठुंबरी गातांना रामभाऊ अशाच सुरेल विलंपतीचा अवलंब करून, स्वर निरनिराळ्या रुंदीनें लावून, मुरकी व खटका पेरून उत्तम रसपरिपोष करित. 'मैं तोसे नहीं बोझूंगी' ही ठुमरी त्यांनीं एकदां एक तास गाऊन शृंगारांतील निरनिराळ्या छटांचा उत्तम परिपोष करून दाखविला होता. करुणरसावर त्यांचें प्रभुत्व विशेष असे. नाट्यसंगीतामध्ये 'उगिच कां कांता' हें पद गाऊन त्यांनीं मुंबईतील चर्नीरोडवरील दगडी बंगल्यामध्ये १९१९ सालीं श्रोत्यांना रडावयास लाविलें होतें. मत्सरी लोकांनीं चुरस लावण्याकरितां कै. केशवराव भोसल्यांना त्यावेळीं रामभाऊंनंतर गावयाला आणिलें होतें. परंतु 'उगिच कां कांता' ऐकल्यावर केशवराव मुकाट्यानें बंगल्याच्या पायऱ्या उतरले. 'आत्मतेजां' तील 'लवकर धांव रे' हा द्रौपदीचा धांवा रामभाऊ इतका आळवून म्हणावयाचे कीं, दुःखानें कळवळून श्रोत्यांचे कंठ भरून येत असत. 'संत सखू'मधील पदें अशींच भावनापूर्ण होत असत. त्याच नाटकांत भीमपलासांतील एक पद म्हणण्यांत रामभाऊ एकदां रंगांत इतके गुंग झाले होते कीं, लुगड्याचा पदर खाली पडल्याचें भान त्यांना राहिलें नाहीं. आणि या रसपूर्ण गाण्याची पकड श्रोत्यांवर इतकी बसली होती कीं, पुण्यासारख्या ठिकाणीं सुद्धां एकालाहि हूं कीं चूं करण्याचें भान राहिलें नव्हतें. गाण्याची इतकी अजब मोहिनी रामभाऊ घालू शकत. करुणरसावरील त्यांचें प्रभुत्व अजमावून पहावयाचें असेल, तर त्यांच्या 'लगत कलेजवा', 'करुणा ही माझी पाया', 'लवकरी धांव रे', 'वद जातं कुणाला', 'किती सांगूं तुला' हीं त्यांचीं रेकॉर्ड्समधील गाणीं ऐकावीं. त्यांतल्या त्यांत 'लगत कलेजवा' इतकी रसपूर्ण रंगतीची भैरवीची दुसरी रेकॉर्ड शोधूनहि

संगीताचे मानकरी

सांपडणार नाही. गोहरजानची ' नाहक लाए ' ही भैरवीची रेकॉर्ड सोडल्यास, हल्लींची रामभाऊंच्या गुरुजींची ' जमुनाके तीर ' ही भैरवीची रेकॉर्ड—खॉसाहेबांचा नैसर्गिक मधुर आवाज वगळून—त्यांच्या शिष्यांच्या रेकॉर्डच्या मानाने कमी दर्जाचीच ठरेल. कै. त्रापूराव पेंढारकरांची ही रेकॉर्ड इतकी आवडती होती की, सकाळी पांचसहा वेळां ती रेकॉर्ड ऐकल्याशिवाय त्यांचा दिवसाचा कार्यक्रम सुरूच होत नसे.

तानेंत रामभाऊंची चांगलीच तयारी होती. तीत वैचित्र्य होतें. तालाच्या मोडणीप्रमाणें ती फिरत असे. गमकयुक्त व लयबद्ध बोल्लतानांचा भरणाहि रामभाऊंजवळ खूप असे. आवाज लागला तर तानांचे कारंज्याप्रमाणें फवारे उडत; लागला नसला तर मात्र त्यांच्या गळ्याची ओढाताण व कष्ट असल्य होत. कित्येक वेळां मग सुरेलपणाहि राहत नसे. परंतु ताना काढण्याचा अट्टाहासहि रामभाऊ तितकाच करीत. त्यांच्या गाण्याला रंगभूमीवर त्यामुळें प्रमाण राहत नसे. त्यांच्या या दोषामुळें वरेकरमामांनीं त्यांना ' दे टाळी गाणारा ' असें उपहासगर्भ नांव ठेविलें होतें. प्रथम टाळी मिळविण्याकरितां ते अट्टाहासानें खूप गात; आणि नंतर टाळी मिळाली म्हणून गात. टाळी मिळाली नाही तर मात्र रामभाऊ आपल्या बेसुमार गाण्याची श्रोत्यांवर जबरदस्ती करीत. तानांचा पाऊस पाडायला सुरवात करून इंद्रानें गोकुळींच्या गोपांना अतिवृष्टीनें हैराण केल्याप्रमाणें ते श्रोत्यांना हैराण करून जबरदस्तीनें टाळी मिळवीत. एखाद्या अर्थविहीन दोनच शब्दांना घोळघोळून म्हणण्याचा हास्यास्पद प्रकार ते नेहमीं करीत. ' सौभद्र ' नाटकांत ' लाल शालजोडी ' या पदांतील ' पायिं खडावा ' हे दोनच शब्द घोळघोळून म्हणतांना त्यांना वेळेचें भानच राहत नसे. ' मीराबाई ' नाटकांत ' सुखसाधना ' या पदांत रामभाऊ ' प्रभुच्याच पाया ' या शब्दांचें सहस्रपुटी अभ्रक भस्म तयार करीत. रंगभूमीवरील एकाद्या ओळीचें दळग घालणारे रामभाऊच पहिले नट होत, आणि बालांधर्व त्यांचे शिष्य होत, असा शोध वरेकरमामांनीं लाविला आहे.

रामभाऊंच्या तानेवर कै. वझेबुवांचे गुरु ग्वाल्हेरचे निस्सारहुसेनखों यांची छाप पडली होती, असें कांहीं माहीतगार लोक सांगतात. मला फक्त एवढीच जाणीव असे की, त्यांच्या तानेवर स्वतःच्या खेरीज दुसऱ्या घराण्याचा संस्कार असावा. या विधानाबद्दल रामभाऊ समक्ष बोलत असतांना मला म्हणाले, " खॉसाहेबांचें मैफलीतलें गाणें असें मला एकदोनदांच ऐकावयास मिळालें. तानेच्या बाबतींत मी अनुकरण असें भास्करबुवांच्या गाण्यांतील मला आवडलेल्या तानांच्या

तऱ्हांचें करीत असें. मला त्यांचें गाणें फार आवडे व वारंवार तें ऐकायचा मी प्रयत्न करीत असें. निस्सारहुसेनखोंचें अनुकरण करण्यास ते मला ऐकावयासच फारसे मिळाले नाहीत. थोड्या चिजा मात्र त्यांनीं मला शिकविल्या. ” नाटकांत रामभाऊ करुण व शृंगार रसांतील पदें चांगलीं म्हणत. शृंगाराला त्यांचे शब्दांचे सशेष उच्चार विशोभित दिसत. तरीपण रा. माधवराव जोश्यांच्या गाजलेल्या ‘ विनोद ’ नाटकांतील ‘ दिसे पोपट-मैनेचा जोडा ’ हें भैरवींतील पद ते फारच चटकदार म्हणत असत. पुण्यांत ह्या नाटकानें जितकी खळबळ उडविली होती, तितकाच ह्या लावणीवजा गाण्यानें ‘ फडां ’ तील लोकांना चटका लावला होता. वीररसाला जरूर असलेला आवाजाचा सणसणीतपणा व उंची नसल्यामुळें आवाज लागेपर्यंत तरी त्याचा उठाव रामभाऊंकडून होत नसे. करुण रसांत मात्र त्यांचा हातखंडा असे; कारण त्यांची सुरेल बिलंपत व घराण्याची त्याच ढंगाची गायकी त्यांत उपयोगी पडे. ‘ मीरात्राई ’ नाटकांतील ‘ कां अबल निराधार ’ हें सावनमधील पद रामभाऊ गात असतांना डोळ्यांत अश्रु उभे राहत. कर्नाटकी धर्तीचीं पदें — उदाहरणार्थ, ‘ चंद्रिका ही जणूं ’, ‘ युवति मना ’, ‘ सुखसाधना ’, ‘ तेजा नभी ’, ‘ उगिच कां कांता ’—रामभाऊ फारच उत्तम म्हणत. रा. टेंब्यांच्या ‘ तुळसीदास ’ नाटकांतील ‘ रामरंगि रंगलें ’ हें भजन रामभाऊंनीं त्या काळीं अत्यंत लोकप्रिय केलें होतें. रामभाऊंची ‘ तूं है महंमद सा ’ ही अड्यांतील व दुसरी एक मालकंसांतील रेकॉर्ड व त्यांच्या अलिकडच्या रेकॉर्डस् ऐकून जर दोहोंची तुलना केली, तर त्यांच्या गायकीमध्ये पडलेला फरक स्पष्ट दिसून येईल. तानेवरील भास्करबुवांची छाप पुसट झालेली दिसेल, आणि रामभाऊ पुन्हां अबदुल करीम-खोंच्या मृत्यूनंतर त्यांच्या गायकीकडे सर्वस्वी झुकलेले स्पष्ट दिसतील. म्हणजे पूर्वीची दुहेरी गायकी जाऊन पुनः ती एकेरी झाली. स्वर लावण्याची पद्धत करुणरसाकडे फारच झुकली; ती इतकी की, त्यांचे भूपाली, शुद्ध कल्याणसारखे रागसुद्धां करुणरस निर्माण करूं लागले. एका स्वराला मिरनिराळ्या तऱ्हेनें आळवून त्याचाच छंद घेण्याची गुरुजींची मृत्युपूर्वीची संवय रामभाऊंनीं भक्तीनें स्वतःस जडवून घेतली. आपण खोंसाहेबांचे शिष्य आहोंत, याची जाणीव त्यांच्या मृत्यूनंतर त्यांना होऊं लागली असावी. त्यांच्या हल्लींच्या रेकॉर्डस् पूर्वीच्या रेकॉर्डसच्या मानानें कमी दर्जाच्या आहेत. अजून त्यांची ‘ लगत कलेजवा ’ ऐकली म्हणजे मनाला जें एक विलक्षण समाधान वाटतें तें अलिकडच्या रेकॉर्डसमुळें वाटत नाही. अलीकडे पांच वर्षांपूर्वी रामभाऊ रेडिथोवर नियमित गात असत.

संगीताचे मानकरी

त्यांचे आवडते राग असावरी, भैरवी, तोडी, दरबारी कानडा ते उत्तम छेडीत असत; परंतु त्यांचा वाणीचा दोष रेडियोवरतीं फारच तीव्रतेनें जाणवत असे.

चुरशीच्या गाण्यांत रामभाऊ फारच चिवट होते. कै. केशवराव भोसत्यांनीं त्यांना एकदां कसोटीस लावले होते. १९१९ सालीं मिरजेस कंपनीसह असतांना केशवरावांनीं रामभाऊंना कोल्हापुराहून मुद्दाम आग्रहानें मिरजेस आणले. मेजवानीचें जेवण झाल्यावर तंत्रेरे जुळवून केशवराव गावयास बसले. त्यांनीं मुद्दाम चढ्या सुरांत गाऊन मग रामभाऊंना गायला बसवले. रामभाऊंनीं तोच स्वर कायम ठेवून आपले गाणें सुरू केले. गाणें इतकें रंगले कीं, कै. केशवरावांनीं लगेच भर बैठकींत त्यांना म्हटले, “माझी खात्री होती कीं, मी कितीहि गायलों तरी नंतर तुम्ही आपले गाणें रंगवणारच !” त्यांच्याशीं अशीच चुरस करण्याचा निष्फळ प्रयत्न बारीक आवाजाच्या शंकरराव सरनायकांनीं मुद्दाम धैर्यधराची भूमिका रामभाऊ कंपनीत असतांना स्वतः घेऊन केल्या होता, हें मुंबईच्या लोकांना माहीतच आहे. अबदुल करीमखॉसाहेबांचे भाचे वहिदखॉ (हिराबाईंचे गुरु) केवळ खॉसाहेब त्यांच्याकडून कधीं कधीं चिजा घेत असत म्हणून इतरत्र खॉसाहेबांपेक्षां आपला जादा बडेजाव मिरवूं लागले. खॉसाहेबांच्या हें कार्नी आल्यावर त्यांनीं एकदां वहिदखॉ आले असतांना या वाचतींत त्यांना हटकले आणि आन्धान दिलें, “पहिले मेरे शागीर्दके (रामभाऊ) पीछे तंबुरा पकडके गाव, फिर मेरेसे लडो !” आणि खरोखरच चार मंडळींत त्यांनीं वहिदखॉंना रामभाऊंच्या मार्गे तंत्रेरा देऊन गायला बसविले. रामभाऊंनीं त्या दिवशीं त्यांची बरीच रग जिरवली.

रामभाऊ अत्यंत विनयी आहेत. कोणापासूनहि नवीन चीज घ्यावयाला त्यांना कमीपणा वाटत नाही. अगदीं एखाद्या विद्यार्थ्यांप्रमाणें ते ती त्यांच्याजवळ शिकतील. ‘मीराबाई’ नाटकांतील त्यांचीं पदे बसत असतांना त्यांची ही वृत्ति मी पाहिली आहे. अलिकडे अलिकडे त्यांनीं गंगूबाई हनगलांना तालीम दिली होती. मास्तर कृष्णराव हे रामभाऊंचे पहिले शिष्य ! ‘नाट्यकले’त मास्तर त्यांच्याजवळ तीन वर्षे गावयास शिकत होते; नंतर भास्करबुवांकडे शिकू लागले. रामभाऊंच्या क्याला १९४६ सालीं साठ वर्षे पुरीं झालीं आहेत. त्यांची ‘एकसष्टी’ हुन्नळीस साजरी झाली असून, पुण्यासहि २२ जानेवारी १९४६ रोजीं झाली. पक्षघाताच्या एका झटक्यानंतर पाहिलें तर रामभाऊंची प्रकृति (नुकतीच भेट घेतली अस-

तांना) पुष्कळच बरी वाटली. “ पण अजून मैफलीत गाण्याची हिम्मत होत नाही—भीति वाटते ! ” असें रामभाऊ म्हणाले.

“ तुमच्याबद्दल भास्करबुवांचे एक शिष्य असें म्हणतात कीं, तुम्हाला बुवांच्या-जवळ शिकावयाचें होतें, पण बुवांच्या हलक्या गळ्याच्या चपळ फिरती आपल्या जड गळ्याला जमणार नाहीत म्हणून तो विचार तुम्हीं दूर केला. ” असें मी रामभाऊना विचारलें.

तेव्हां ते म्हणाले, “ हें खोटें आहे ! ही कदाचित् त्या शिष्याच्याच डोक्यांतील कल्पना असेल. मला असें केव्हांहि वाटलें नव्हतें; आणि बुवांचा गळा हलका होता हा समजच चुकीचा आहे. बुवांनीं मेहनतीनें तो ‘ तयार ’ केला होता. त्यांनीं जवळच्याच्या तानाहि खूप मेहनतीनें बसविल्या होत्या. त्यांचें गाणें प्रथम ऐकण्यापूर्वीच माझी खोंसाहेबांकडे गाण्यांत बरीच प्रगति झाली होती. त्यांचें गाणें ऐकून मी त्यांतल्या पुष्कळशा गोष्टी उचलल्या होत्या एवढेंच ! ”

“ तुमचे आवडते गायक कोणते ? ”

“ आमच्या खोंसाहेबांखेरीज म. रहिमतखॉं, कै. बाळकृष्णबुवा, कै. केशवराव भोसले, म. मंजीखॉं यांचें गाणें मला फार आवडलें. रहिमतखॉंसाहेबांसारखा मधुर, स्वच्छ गळा मी ऐकलाच नाही. भास्करबुवांसारखें तऱ्हेतऱ्हेचें विद्वत्तापूर्ण गाणें मला ऐकावयाला मिळालें नाही. केशवरावांसारखा कसदार, तडफदार गाणारा क्वचितच ! काय त्या दिवशीं मिरजेल भर जेवणानंतर भीमपलस गायले आहेत ! मंजीखॉंइतका सुरेल कंठाचा गवई त्यांच्या सर्व घराण्यांत तो एकटाच ! माझ्यावर त्यांचा फार लोभ ! ते नेहमीं माझें गाणें ऐकावयाला यायचे. बाळकृष्ण-बुवा गायल्यावर दुसरा गाणारा जमतच नसे—”

“ आपण अल्लादियाखॉंसाहेबांसंबंधी कांहींच बोलत नाही—”

“ अल्लादियाखॉंसाहेबांसंबंधी आमचे खोंसाहेब म्हणत, ‘ आप क्या गा रहे हैं इस बातका जिसको खुदको पता नहीं चलता उसको ‘ संगीत-सम्राट् ’ किसने बनाया ? ’ तेव्हां SSS—”

“ हां हां ! समजलें, समजलें ! ”

कै. व्यंकटेश बळवंत पेंढारकर

कै. केशवराव भोसले यांच्यानंतर त्यांची कंपनी त्यांच्या धोरणावर व महत्त्वा-कांक्षेच्या अनुषंगानें आपल्या चिकाटीनें, दीर्घोद्योगानें व असामान्य आशावादानें प्रेरित होऊन रा. बापुराव पेंढारकरांनीं चालविली. इतकेंच नव्हे, तर तिचा दर्जा कायम ठेऊन तिच्या कीर्तीत भर घातली. याबद्दल बापुराव जितके प्रशंसेस पात्र आहेत, तितकेच त्यांच्या या अमोल गुणांचें चीज करून त्यांना केशवरावांच्या मृत्यूनंतर धीर देऊन त्यांच्या नवीन भाडसास प्रोत्साहन देणारे महाराष्ट्रांतील रसिक व नाट्यगायनप्रेमीहि पात्र आहेत. केशवरावांसारखा तडफदार व जोरकस गाणारा मोहरा निघून गेल्यानंतर त्यांची जागा भरून काढून त्यांच्या संप्रदायाचा नावलौकिक वाढविणें ही कांहीं सोपी किंवा सहज गोष्ट नव्हती. केशवराव ह्यात असतांना बापुराव एक 'झांकलें माणिक' होतें. त्यांची खरी पारख केशवरावांनीं मृत्युशय्येवर त्यांच्या स्वाधीन कंपनी करतांना जितकी केली त्या मानानें जिवंत असतांना केली होती कीं नाहीं, याची मला शंकाच आहे. केशवराव असतांना बापुराव नट या नात्यानें जी कर्तबगारी दाखवूं लागले होते व 'मंजिरी' ची भूमिका उत्कृष्ट वठविण्यांत त्यांनीं जें यश मिळविलें होते तें यश उत्तम गायक म्हणून मिळविलें नव्हतें, तर नट म्हणून ! केशवरावांनीं गाण्याची तालीम त्यांना मनापासून दिलीच नव्हती; किंवा त्यांनीं त्यांच्याकडे दुर्लक्षच केलें होतें असें म्हटलें तरी चालेल. रा. वालावलकर किंवा रा. रामभाऊ गुळवणी यांच्याइतकी मेहनत केशवरावांनीं बापुरावांच्या बाबतीत घेतली असती, तर त्यांच्या पश्चात् तिचें किती तरी चीज झालेलें दृष्टीस पडलें असतें.

केशवरावांच्या प्रभावशाली व प्रखर गायनापुढें बापुरावांचें गाणें चमकलेंच नाहीं. केशवरावांच्या दृष्टीनें ते अगदीं 'बच्चे' होते, ही गोष्ट खरी आहे. परंतु हीहि गोष्ट तितकीच खरी कीं, केशवरावांपुढें कोणाचेंच गाणें प्रकाशत नसे. चांगल्या चांगल्या गवयांस सुद्धां केशवराव चकित करून टाकीत व त्यांच्या तोंडचें पाणी पळवीत. तेव्हां बिचाऱ्या बापुरावांचा काय पाड ! परंतु त्यांच्यानंतर

त्यांच्या गायनांतील प्रमुख स्थलावर पाय टाकून, गातांना उभें राहण्यापासून तों हातवारे करणें, माना वळविणें वगैरे अंगविक्षेप करण्यांत त्यांचें अनुकरण करून, अल्प काळांत त्यांनीं केशवरावांचा भास रंगभूमीवर प्रेक्षकांना करून द्यावा, ही विशेष नवल्लची गोष्ट ! हें कसें झालें तेंच पहाण्यासारखें आहे.

बापुरावांचा आवाज मोठा असून भरीव होता, दमदार होता. केशवरावां- इतक्याच उंच स्वरांत ते गात. खड्या स्वरांत त्यांचें गायन सुरु झालें कीं, थिएटर दणाणून जाई. श्रोत्यांचे कान आपोआप गायनाकडे खेंचले जात. त्याच्या पहाडी आवाजाचा वचक खुर्चीवरील लोकांवर जितका बसे त्याच्या दसपट 'पीट' मधील लोकांवर बसे. त्यांचा आवाज वीररसाला पोषक होता. त्यामुळें स्त्री भूमिका सोडल्यानंतर बापुराव आपोआपच चमकू लागले. याचें कारण त्यांचा आवाज केशवरावांप्रमाणें पुरुष भूमिकांना जास्त अनुकूल आणि विशेषतः वीररसाला फारच पोषक होता. तिन्ही सप्तकांत त्यांचे स्वर सारखे 'खडे' लागत. तार-सप्तकांतील स्वर लावतांना त्यांना मुळींच कष्ट होत नसत. पेटीच्या स्वराला चिकटून गाण्याची पद्धति फार असल्यामुळें साथीसकट त्यांचें गाणें उठावदार वाटे. बिलंपत करतांना त्यांचे स्वर अत्यंत भरदार लागत. इतकेंच काय, पण त्यांच्या या गवई पद्धतीच्या बिलंपतीनें पुढील गायनाची पार्श्वभूमि (background) उत्तम तऱ्हेनें निर्माण होई व रसोत्पत्तीहि होई. बिलंपत करतांना मीड खेचून, घसीट घेऊन स्वरभरणा ते उत्तम करीत. यामुळें पहिल्या दोनचार मिनिटांतच ते केशवरावांप्रमाणें आपली छाप श्रोत्यांवर पाडूं शकत. स्वरांचें आकुंचन व भरणा केल्यामुळें भावनादिगदर्शनहि उत्तम होई. त्यांच्या या बिलंपतीच्या पद्धतीमुळें 'बारे पांडुरंगा', 'अहंकार माझा', 'मुखरता कां शोभे', 'वार्ता मौनद्रा ही', 'मम बंधु सखा', 'तुझे पालनेवाला' हीं त्यांचीं पदे विशेष रंगत. इतकेंच काय, पण त्यांचें वैशिष्ट्य यांतच असल्यामुळें त्यांच्या यशाची ही एक गुरुकिल्ली होती. परंतु यांत एक जबरदस्त वैगुण्य होतें. स्वरांचा भरणा किंवा आकुंचन करतांना पुष्कळ वेळां ते इतका वेंगरूळपणा करीत कीं, हसूं आवरणें अशक्य होई. उदाहरणार्थ, 'बारे पांडुरंगा' या अभंगाच्या रेकॉर्ड-मध्ये 'ओवाळावी काया' येथून ज्या पद्धतीनें हेल काढून स्वर लागले आहेत तो प्रकार स्पृहणीय तर नाहीच, परंतु हास्योत्पादक मात्र आहे. त्याच गाण्यांत 'केन्हां भेट' यामध्ये 'भे S S ट' येथील स्वराची फेंक अगदीं कर्कश व बेडौल आहे.

संगीताचे मानकरी

त्यामुळे रसहानि तर होतेच; परंतु हसावयालाहि येतें. याच जागीं स्वरांचें आकुंचन करून तेच दोन्ही स्वर हलविले, तर केवढी रसोत्पत्ति होते, हें खुद्द बापुरावांनींच अनुभवून पहावयाला हवें होतें. हाच दोष 'बोल ब्रिजलाल रे' या रेकॉर्डमध्ये 'करि उरिं धडधड' ही ओळ म्हणतांना 'उरिं' व 'धडधड' या दोन जागीं दिसून येतो. हा दोष बापुरावांना सहज टाळतां येण्यासारखा होता. त्यांच्या गाण्यांत ही हेल काढून आलाप घेण्याची कृत्रिम, बेडौल तऱ्हा होती, इतकेंच नव्हे, पण ती प्रमाणाबाहेर होती. त्यामुळे गाण्यांतील गोडी रहात नसे.

बापुरावांचा सुरेलपणा हरकती, मुरकी, खटका घेतांना मुळींच राहत नसे. त्यामुळे त्या रुक्ष वाटत, परिणामकारक होत नसत. इतकेंच काय, पण आधींच्या बिलंपतीमुळे झालेला रसपरिपोष खुंटून जाई. त्यांच्या तानेची रूपरेषा उत्कृष्ट असे. तींत वैचित्र्य असे, तडफ असे, केशवरावांची धाटणी असे, परंतु गळ्याला स्वाभाविक फिरत नसल्यामुळे ती कष्टमय होई. सुरेलपणाच्या अभावामुळे तान हरभरे भरडल्यासारखी निवे. अतएव रसहानिकारक होई. तान घेतांना त्यांचे कष्ट व हातवारे बघवत नसत. केशवरावांच्या तेजस्वी स्वरांच्या झोतापुढें व बिजलीसारख्या चमकदार तानेमुळे त्यांच्या हातवाऱ्यांकडे कोणाचें लक्षच जात नसे. तानेची फिरत चालली असतांना, स्वरांचीं भंडोळीं व गुंतागुंत बांधतांना किंवा सोडतांना, किंवा खालून वर पायरीपायरीनें तालाच्या बंदीपीनें स्वरांचा जिना चढतांना चमत्कार वाटे. अशा वेळीं टाळ्या पडत; परंतु खऱ्या रसिकाला संतोष होत नसे, फक्त चमत्कारच वाटे. या चमत्काराचा अंतःकरणार परिणाम होत नसे. तरीपण केवळ अत्यंत मेहनतीच्या जोरावर, स्वाभाविक कंप नसतांना, त्यांनीं इतकी तानेची मिळकत केली याबद्दल ते स्तुतीस पात्र आहेत. नारायणरावांपेक्षां त्यांच्या तानेंत वैचित्र्य जास्त असे. पण सुरेलपणाचा व गोडव्याचा अभाव असल्यामुळे ती रंजक होत नसे. तरीसुद्धां 'सदा कलहाविना', 'सुखानें रमाया', 'युवति मना', 'चंद्रिका ही जगूं' हीं त्यांचीं पदे तडफदार असत.

बापुरावांच्या गाण्यांत बिलंपतीचा भाग सोडल्यास गोडी किंवा रंजकपणा कमी होता. दंग, सूक्ष्म गोड हरकती (subtleties) नसतच. पेटीतील स्वरांप्रमाणें स्वरांचे ठोकळे फार! परंतु भरदार स्वर असल्यामुळे त्यांचें गाणें बिलंपतीपर्यंत निःसंशय रंगे. त्यांची गाण्याची मांडणी अत्यंत शाल्मशुद्ध असे. त्यामुळे गवई

कै. व्यंकटेश बळवंत पेंढारकर

लोक त्या रीतीवर खूप असत. परंतु एकदां का रुक्ष तानेची फिरत सुरू झाली की, रसज्ञ श्रोत्यांची निराशा होई. गवयाचें लक्ष गायनांतील तांत्रिक करामतीकडे व कसरतीकडे असतें, तर रसिकाचें लक्ष रसपरिपोषाकडे, सुरेलपणाकडे व गोडीकडे असतें. म्हणून बापुरावांनीं हेल व ब्रदसुरी रुक्ष तानबाजी सोडून गोडी व सुरेलपणाकडे जास्त लक्ष द्यावयाला पाहिजे होतें. एके काळीं बापुराव उत्तम पेटी वाजवीत. त्यांची साथ केशवरावांना फार आवडे. त्यामुळें त्यांच्या गाण्यावर पेटीचा झालेला संस्कार उघड उघड दिसून येई.

बापुरावांचें गायन ख्यालाच्या पद्धतीवर बरेंच होतें. त्यांना तुंबरी, गझल, कवालीचा टंग साधलाच नाही. कारण सुरेलपणाचा व सूक्ष्म, मुलायम हरकती, मुरकी, खदका यांचा अभाव ! त्यामुळें त्यांची 'मम बंधुसखा', 'तुझे पालनेवाला' वगैरे पदें रंगत तीं त्यांच्या पहाडी स्वरांच्या विलंपतीमुळेंच ! त्यांत अस्सल गझली टंग दिसून येत नसे. खड्या स्वरांमुळें भावनेची उत्कटता दिसली, तरी ती चिरपरिणामी होत नसे. नारायणरावांप्रमाणें किंवा सुंदराबाईंप्रमाणें ती जिझारीं वसत नसे. केशवरावांचीच विलंपत त्यांनीं उचलल्यामुळें ते रंगभूमीवर त्यांचा भास निर्माण करीत. केशवरावांची तडफ आणण्याची ते खटपट करीत. निदान हातवाऱ्यांच्या मदतीनें व मानेच्या हिसक्यामुळें तिचा आभास (illusion) तरी त्यांना साधला होता. त्यांच्या गायनांत जोरकसपणा आला होता. पण तान सुरेल, दाणेदार व स्वच्छपणें फिरत नसल्यामुळें त्यांचें गाणें केशवरावांच्या गाण्यासारखें जिवंत व पूर्णप्रकाशी नव्हतें. तरीहि ते वीरसाचा उठाव केशवरावांच्या जवळ जवळ करूं शकत. शृंगाररस गायनापेक्षां अभिनयांत त्यांना जास्त साधे. करुण व वत्सल रस स्वरांच्या वजनदारपणा व उंचीमुळें साधारण साधूं पाहे, तो तानेमुळें किंवा रुक्ष हरकतीमुळें खुंटून राही. एवढें तरी बरें की, बापुराव प्रमाणाबाहेर गाऊन श्रोत्यांना कंटाळा आणीत नसत. त्यांच्या गाण्यांत वैचित्र्य असलें, तरी प्रमाण असल्यामुळें मा. दीनानाथ, सवाई गंधर्व, नारायणरावांप्रमाणें अनुक्रमें भरमसाट, चित्रळगारें, दळग घालगारें तें नसे. प्रमाणशीरपणा हा त्यांचा गुण इतर गायकांनीं उचलण्यासारखा आहे.

बापुरावांचे 'गद्य' उच्चार ज्या मानानें अस्खलित व स्वच्छ होते, त्या मानानें संगीतांतील शब्दोच्चार नसत. कित्येक ठिकाणीं ते ब्रेंगरूळ असत. उदाहरणार्थ, 'निराधार जीवें जगतां' या पदामध्ये 'चंद्रबिंबीचा' या शब्दाचा उच्चार

संगीताचे मानकरी

ते इतका बेंगरूळ करीत की, कानांत बोटे घालवीशी वाटत. त्याप्रमाणे ' देवता कामुकता ' यामधील ' देवता ' शब्द.

बापुराव कंपनीत येण्यापूर्वी शौकीन गाणारे होते. त्यावेळीं त्यांच्यावर नारायणरावांच्या गाण्याची छाप फार होती, हे १९१८ सालीं त्यांचे गाणे ज्यांनीं ऐकले असेल त्यांना माहीत असेल. नंतर केशवरावांच्या गाण्याचे सतत श्रवण झाल्यामुळे किंवा त्यांची वारंवार पेटीवर साथ केल्यामुळे त्यांचे गाणे त्यांच्यांत उतरू लागले. ' सत्तेचे गुलाम ' नाटक काढल्यापासून त्यांचे गाणे फारच उटावदार होऊ लागले. या नाटकांतील पदे ते सर्वांत उत्तम म्हणत. विशेषतः ' शठमति सजला ', ' सुखाने रमाया ', ' सदा कळहाविना ', ' विहार शुल्क जना ', ' वार्ता मौनदा ' हीं पदे फारच रंगत. केशवरावांच्या मृत्यूनंतर त्यांनीं वझे-बुवांजवळ तालीम घेण्यास सुरवात केली. ' सत्तेचे गुलाम ' नाटक निघेपर्यंत त्यांनीं फार मेहनत केली. त्या नाटकांत त्यांचे गायन चमकू लागले. हे नाटक म्हणजे पेंढारकरांच्या संगीतांतील एक क्रांतिकारक प्रसंग होऊन गेले. यावेळीं ते कीर्तीच्या शिखरावर गेले होते. परंतु दुर्दैवाने त्यांना पुढे अनेक आपत्तींनून झगडावे लागले. त्यामुळे त्यांच्या संगीतांत होतें तें राखण्यापेक्षा जास्त म्हणण्यासारखी प्रगति झाली नव्हती. त्यांचा कल नावीन्याकडे व धाडसाकडे असल्यामुळे व एवढ्या मोठ्या कंपनीची जबाबदारी एकट्या त्यांच्यावर असल्यामुळे त्यांना स्वतःच्या मेहनतीकडे लक्ष द्यावयाला वेळ होत नसे, हे खरे आहे. तरी ते मेहनती व अभ्यासी वृत्तीचे होते; ' बन चुके ' वृत्तीचे नव्हते. त्यांच्यांत या बाबतींत विनय, शालीनता व गुणग्राहकताहि होती.

बापुरावांच्या बैठकी रंगत असत याचे कारण त्यांचे गाणे पद्धतशीर व प्रमाणबद्ध असे व गाण्याची एकंदर मांडणी शास्त्रीय असल्यामुळे ते एक हमखास बैठक रंगविणारे गायक झाले होते. तालांत ते अत्यंत पक्के! परंतु या सर्व गुणांस सुरेलपणा, गोडी, ढंग वगैरे इतर महत्त्वाच्या गुणांची जोड जर त्यांनीं दिली असती, तर त्यांचे गायन जास्त श्रवणीय झाले असतें. त्यांचे गुरुजी कै. वझेबुवा यांच्याजवळ तुंबरी गायनाचा रसपूर्ण असलेला ढंग (लखनौचा) होता. त्यांचा बापुरावांनीं अभ्यास केला असता, तर बुवांच्याजवळील एका मौल्यवान् अलंकाराचे भांडार लोकांच्या समोर उघडले गेले असतें. गाण्यांतील गोडीच्या व ढंगाच्या अभावीं त्यांची कीर्ति टिकाऊ ठरली नाही.

कै. व्यंकटेश बळवंत पेंढारकर

त्रापुरावांच्या कांहीं रेकॉर्ड्स अत्यंत लोकप्रिय झाल्या होत्या. 'बारे पांडुरंगा' ही रेकॉर्ड तर फारच लोकप्रिय झाली होती. परंतु या अभंगाची लोकप्रियता केशवरावांनीं आधींच निर्माण केली होती, ती आयती त्रापुरावांना उपयोगी पडली म्हणून व मागचें 'अहंकार माझा' हें गाणें जास्त चांगलें (विशेषतः त्यांतली बिलंपत) आलें आहे म्हणून ही रेकॉर्ड लोकांना आवडली. नावीन्याकडे कल असल्यामुळें 'राजहंस माझा' हें भावगीत (lyric) त्यांनींच पहिल्यानें रेकॉर्डमध्ये दिलें व तें लोकप्रियहि झालें. परंतु त्याच्या मागील 'बोल ब्रिजलाला रे' तितकेंच वाईट व हरदासी पद्धतीचें झालें आहे. एके काळीं त्यांच्या गाण्याची छाप सर्वसाधारण नाट्यप्रेक्षकांवर फार पडली होती; पण नंतर नंतर ती कमी होऊं लागली. हा कालाचा महिमा आहे, तितकाच त्यांच्या प्रगतीच्या अभावाचा (status quo) आहे. तरी पण त्यांचा मेहनती स्वभाव, स्वरांचा खडेपणा, भरदार पहाडी आवाज, शास्त्रशुद्ध व रसाळ बिलंपत, समजून गाण्याची पद्धति व प्रमाणशीरपणा हे गुण किती गायकांत आढळतात ?

कै. मा. दीनानाथ मंगेशकर

गोवं म्हणजे दक्षिण हिंदुस्थानचें काश्मीर ! या काश्मिरांतील निसर्गामध्ये जसा रम्यपणा व गोडवा दिसून येतो तसाच गोडवा व रम्यपणा तेथील कलावंतांच्या गळ्यांतहि दिसून येतो. श्री मंगेशाच्या देवाल्याच्या परिसरांत जन्मलेला, तेथेंच वाढलेला गोड गळ्याचा एक मुलगा किल्लोस्कर कंपनीत येऊन दाखल झाला. किल्लोस्करमधून बालगंधर्व निघून गेले होते व त्यांची जागा भरून काढण्याकरितां या मुलाला चतुर शंकरराव मुजुमदारांनीं मुद्दाम आणला होता. या मुलाचें पहिलेंच काम मीं नागपूरला 'ताजेवफा' या उर्दु नाटकामध्ये पाहिलें. चढ्या व मधुर बाल आवाजीमध्ये भिंगरीदार हरकती व मुरक्या घेत घेत त्यानें 'बालम सुरतीया' हें पद गाऊन सात आठ 'वन्स मोअर' घेतले. केशवराव भोसल्यां-प्रमाणेंच आपल्या तडफदार गाण्यानें 'या मुलाचें हें पाणी काहीं निराळेंच आहे' असें तेव्हां प्रेक्षकांना वाटायला लाविलें होतें. वरील गाण्यानें वन्हाड-नागपूरकडील रसिकांना त्या काळीं वेडच लावले होतें. १९१९ सालीं अमरावतीस 'भावबंधन'-मधील 'कठिण कठिण कठिण किती' हें लतिकेचें पद ऐकतांना या मुलाचें प्रगत स्वरूप पाहायला मिळालें. आवाजाला वयपरतवें उंचीबरोबर थोडा खोलपणा, गांभीर्य व वजन आलें होतें. गळा लयकारी फिरतींत मुरलेला दिसला. लतिकेची फटकळ भूमिका हा मुलगा सहजपणें सुंदर वठवीत होता. बोलण्यांतला खोडकरपणा गाण्यांत व वाणींतलें चापल्य मुरक्या तानेंतहि ओतणारा हा मुलगा म्हणजे रंगभूमीला मिळालेली अपूर्व देणगीच वाटली ! एके काळीं केशवराव भोसल्यांचें जसें 'मूर्तिमंत भीति उभी' हें पद, बालगंधर्वांचें 'पांडु नृपति', तसेंच या मुलाचें 'भावबंधनां'तील 'कठिण किती' हें पद 'वन्स मोअर' मिळविण्यांत अगदीं हातखंडें होतें. वरील तीन पदें जणुं काय या तीन गायकांकरितांच रचलीं गेलीं होती, असें त्या काळची रम्य आठवण झाली म्हणजे अजूनहि वाटतें. वरील तीन पदें नंतर अनेकांनीं म्हटलीं असतील, परंतु या गायकांची सर त्यांना आली नाही. १९२७ सालीं 'रणदुंदुभि' नाटकांतील 'पर्वशतापाश दैवें

ज्यांच्या गळा लागल' हें पद मुंबईत गळोगल्लीं नाक्यानाक्यावर ऐकू येऊं लागलें. तें तडफेनें गाणारा मुल्या हाच! पण तो आतां मुल्या राहिलेला नसून 'मा. दीनानाथराव मंगेशकर, मालक-बळवंत नाटक मंडळी' म्हणून ओळखला जाऊं लागला होता. वरील तीन पदे म्हणजे दीनानाथरावांच्या नाट्यसंगीताच्या लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें मैलाचे दगडच मानले गेले. पण त्यांच्या गायकीच्या विकासाच्या दृष्टीनें बघितलें, तर 'उग्र-मंगल' नाटकांतील राणीची भूमिका करीत असतांना त्यांना कथकी नृत्यावरोवरच कथकी तुंबरी-गायकीची जी तालीम खास कथक उस्तादांकडून 'पोंचली' तिचें महत्त्व विशेष आहे. दीनानाथांच्या गायनाचा खास दंग म्हणून जो पुढें गाजला, व वैशिष्ट्यानें निराळाच राहिला, त्याचें मूळ या कथकी गायनांत आहे. दीनानाथांचा आवाज मधुर होता, तसाच तो तेजस्वी, भरदार व चढा होता. गळ्याला फिरत स्वाभाविक होती. स्वर सुरेल लागत. स्वभावानें तडफदार व स्वतंत्र वृत्तीचे असल्यामुळें त्यांच्या गाण्यांत पुष्कळच 'स्वतःचें' असें होतें. ते कोणा प्रसिद्ध किंवा लोकप्रिय गायकाची नकळ करण्याच्या भानगडींत पडले नाहींत. इतकेंच नव्हे, पण गुरु केलेल्या वझेबुवांची गायकीसुद्धां त्यांच्या गाण्याला स्पर्श करूं शकली नाहीं. हें जरी खरें असलें, तरी त्यांच्या गाण्यावर कथकी गाण्याची छाप दिसून येई; आणि ही गोष्ट अपरिहार्य होती. 'उग्र-मंगल' नाटक बसवितांना त्यांनीं कथकांची नृत्यांत व संगीतांत तालीम घेतली होती. कथकी गायन व पंजाबी टप्प्याचें गायन यांचें एकमेकांशीं सादृश्य फार आहे. कथक कलावंत, नाचणारे व गाणारे, जयपूर-भरतपूरचे आहेत. ते गायनांत, नृत्यांत व हावभावांत अत्यंत निष्णात आहेत. कथकी तुंबरी म्हणजे तुंबरीची एक विशिष्ट जात आहे. ती सोळा सोळा ओळींची असते. तींत ऋतूंचें, त्यांतील मुख्य सणांचें वर्णन (वसंत-पंचमी, होळी), प्रेमी जीवांच्या विरह-मीलनाचें, राधाकृष्ण-विलासांचें सुंदर वर्णन असतें. ही तुंबरी जिल्हापेक्षां ख्यालगेय रागांतून जास्त गायिली जाते. तालाच्या दृष्टीनें ती पंजाबी ठेका किंवा दीपचंदीऐवजीं त्रिवट, दादरा, सवारी ह्या तालांत जास्त म्हटली जाते. ती विशेषतः नाचून, हावभावानें, लयकारीनें, म्हणावयाची असते. या कथकी तुंबरीमध्ये ख्याल, तुंबरी व टप्पा या तिन्ही गायकीचें मधुर मिश्रण असतें. त्यांतील महाराष्ट्राला अपरिचित अशा मुरकी, गिट-कूडी लहान लहान, तीव्र-कोमल स्वरयुक्त हरकतीप्रधान अशा कथकी वळणानें दीनानाथांचें सौंदर्यप्रिय व चमत्कृतिप्रिय मन विशेष ओढून घेतलें. रागाची

छाया पसरवून, रागांतील फिरत करीत असतांनाहि तुंबरीतील अर्थ व भाव यांचा संगीत-नृत्यानें आविष्कार करण्यांत कथक तरबेज असतात. हावभाव, नृत्य, ताल, लय व गायन इत्यादि सर्व अंगांनीं युक्त अशी ही कथकी तुंबरी दीनानाथांना नवीन तर वाटलीच, पण तिच्यातील गायकीच्या नावीन्यानें, गळ्याच्या चमकृतीनें, विलक्षण गोडव्यानें व ढंगानें त्यांच्या कलाप्रिय मनावर जबरदस्त मोहिनी घातली. म्हणून, 'छांडो छांडो' या तुंबरीच्या निमित्तानें ही नवीन गायकी आत्मसात् करून महाराष्ट्राला तिचें वेड लावणारे दीनानाथ हे पहिले महाराष्ट्रीय गायक होते ! आजच्या काळांत पंजाबी चित्रपटांतील किंवा लहोर, दिल्ली येथील रेडियो-स्टेशनां-वरील जें संगीत महाराष्ट्रांत प्रिय झालें आहे, तें दीनानाथांनीं सुमारे तीस वर्षांपूर्वीच सर्वांच्या अगोदर महाराष्ट्रांत प्रचलित केलें होतें. या गायकीची पकड शेवटपर्यंत त्यांच्या गळ्यावर होती. मग ते ख्याल गावोत, तुंबरी गावोत, नाटकांतील पद गावोत; गायकीचा ढंग प्रामुख्यानें तोच ! यामुळें श्रोत्यांना पुष्कळ वेळां त्यांच्या गाण्यांत चमत्कारिकपणा किंवा तऱ्हेवाईकपणा दिसे; तो या कथकी गायकीचा अवरोध किंवा विशेष होय. त्या काळीं मराठीतील कवितेला कथकी-पंजाबी गायकीचा पेहराव चढवितांना तिचें मूळचें मराठी स्वरूप, वळण व डोल न बिघडवतां तिला जास्त सुंदर करण्याचें तारतम्य दीनानाथांच्या अंगीं नव्हतें. त्यामुळेंच हा तऱ्हेवाईकपणा श्रोत्यांना वारंवार खटके. त्यांच्या या गायनपद्धतीवर प्रसिद्ध गवई विलायतहुसेन (म. आग्नेवाले नथनखाँ यांचे कनिष्ठ चिरंजीव) यांनीं एकदां आक्षेप घेतला असतांना दीनानाथ त्यांना ताडकन् म्हणाले, "आपके गानेकेपर नथनखाँ आग्नेवालेका जैसा छाप है वैसाहि हमारा ये बलवंत छाप गाना है." (हें विलक्षण हिंदीहि दीनानाथांचेंच !) गायनांत ज्या ठिकाणीं हा पंजाबी पेहराव मराठी भाषेचा मूळचा डोल कायम ठेवी, तेथें तो ढंग कानाला विलक्षण गोड व नावीन्यपूर्ण लागे, यांत मात्र शंका नाही. 'उग्र-मंगल' नाटकांतील 'नाथा प्रसन्न व्हा' हें गाणें म्हणतांना 'व्हा' आणि 'हो' वरील कथकी ढंगाची जागा घेतांना ते भावनापूर्ण गोडवा निर्माण करीत. ही जागा ते 'छांडो छांडो' या तुंबरीमध्येहि घेत असत. ज्यांनीं ती ऐकली असेल त्यांना माझें म्हणणें पटेल. नसेल त्यांनीं दीनानाथांची प्रख्यात रेकॉर्ड 'परवशतापाश दैवें' ऐकून तिच्यातील शेवटीं 'हो' या शब्दावर घेतलेली तशीच जागा ऐकावी म्हणजे माझें म्हणणें पटेल. एकंदरीत दीनानाथांच्या गाण्यावर कोणत्याहि विशिष्ट गवयापेक्षां ह्या कथकी गाण्याचा जास्त संस्कार झाला होता.

दीनानाथ सुरेल, सणसणीत व स्वच्छ गात असत. आवाज त्यांच्या हुकमतीत होता. त्यांच्या गाण्यांत स्वरांची खेच, सुरेल हरकती, झमझमे, खटके व मुरक्या यांचें प्राचुर्य होतें. माधुर्याची जशी ते मजा घेत, तशीच तयारीचीहि त्यांना आवड होती. तयार तानेंत काहीं स्वरांना उगाच हिसके दिल्यामुळें तिच्यांतील मधले मधले स्वर स्वच्छ ऐकूं न येतां लुप्त होत असत. या हिसकाहिसकीमुळें त्यांच्या तानेंतील स्वरांचा दाणेदारपणाहि पुष्कळदां रहात नसे, आणि रसहानीहि होई. एकेका स्वरावर खूप कंप घेत आरोहावरोह करून घेतलेली त्यांची तान मात्र सुरेल व स्वच्छ निघे. तानेंत तोच स्वर ते लागोपाट तीव्र किंवा कोमल सहज लावूं शकत. हें पहायचें असल्यास 'शान्त दान्त' किंवा 'दिव्य स्वातंत्र्य' हीं मास्टर व्हॉइसचीं रेकॉर्ड्स ऐकावीत. सुरेल व तऱ्हेतऱ्हेच्या लयबद्ध हरकती एकावयाच्या असल्यास 'ननु द्रोवणी', 'दिव्य स्वातंत्र्य', 'मर्म-बंधां'तलीं 'शंकर भण्डारी' हीं रेकॉर्ड्स ऐकावीत. 'दिव्य स्वातंत्र्या'मधील 'आत्म-तेजो'वरील हरकत फारच सुरेल व सुंदर आहे. त्यांच्या गाण्यांत विलक्षण तेज व तडफ असे. त्यांच्या आवाजाचा जोरकसपणा, तडफदार गायनशैली, तानेची चपल फिरत, खणखणीत शुद्ध वाणी हे गुण प्रामुख्याने वीररसाला पोषक होते. आणि त्यांच्या तेजस्विनीसारख्या तेजस्वी, लतिकेसारख्या तडफदार भूमिका त्यांच्या या विशिष्ट गुणामुळें चांगल्या रंगत असत. 'कठिण कठिण' किंवा 'परवशतापाश दैवें' हीं त्यांचीं पदे ऐकतांना स्त्रियांच्या व जित राष्ट्रांच्या परवशते-संबंधीं ते चीड निर्माण करीत असत. 'दिव्य स्वातंत्र्य' पद म्हणत असतांना श्रोत्यांच्या अंगांत स्वातंत्र्याचा संचार होऊन एकंदर वातावरणहि वीररसमय होत असे. या रसाच्या खालोखाल शृंगारांत त्यांच्या गायनाचा प्रभाव पडे. पण तोहि पुरुषांच्या भूमिकेंतच ! स्त्रियांच्या शृंगारास अवश्य असणारा हळुवारपणा, संयम व नाजुकपणा त्यांच्यांत नसे; व त्याशिवाय कोणत्याहि कलावंताच्या अंगांत अवश्य असलेली प्रमाणबद्धता, संयम व धोरण त्यांच्यांत नसल्यामुळें पुष्कळ वेळां गोड गात असतांना एखादा स्वर ते ओरडून लावीत, किंवा आडदांडपणें गळ्याशीं झटापट करीत. त्यावेळीं रसहानीहि ते तितकीच करीत. त्यांचें गाणें त्यामुळें एकाद्या बेफाम सुटलेल्या घोड्याप्रमाणें सैरावैरा भटके. त्यांचें गाणें त्यांच्या त्यावेळच्या लहरीवर व मनःस्थितीवर अवलंबून असे. एकाद्या गाण्यांत सुरवाती-पासूनच खूप ताना मारून अखेरअखेर ते सावकाश स्वरालाप करीत. 'आधीं कळस मग पाया' त्यांतलाच हा प्रकार !

संगीताचे मानकरी

रंगभूमीवर (बाल्गंधर्व, सवाई गंधर्व किंवा केशवराव भोसले यांच्याप्रमाणे) सुसंगत किंवा चढ्या रंगतीची पद्धत त्यांनीं अपवादानेंच वापरली. त्यांच्या सैरावैरा गाण्याचीं उदाहरणें 'सकल चराचरी' किंवा 'भावबल' हीं रेकॉर्ड्स् ऐकून पहावीत. वरील पद्धत माहीत नसल्यामुळें किंवा बदलत्या लहरीला बळी पडल्यामुळें त्यांच्या गाण्यांत कितीहि सुंदर जागा असल्या, तरी त्या योग्य अनु-क्रमानें किंवा मांडणीनें न आल्यामुळें, त्यांचा पडावा तसा प्रकाश पडत नसे. दृष्टान्तच द्यावयाचा असल्यास, त्यांचें गाणें म्हणजे सुंदर हॉलमध्ये वाटेल तसें वेडेवांकडे पसरलेलें उंची फर्निचर, कोठेंहि कशाहि टांगलेल्या तसबिरी, वेडेवांकडे पसरलेले गालिचे, नको त्या ठिकाणीं ठेवलेल्या झाडांच्या कुंड्या, वाटेल त्या रंगाच्या हंड्या-झुवरांची गर्दी पसरावी तशा प्रकारचें असे. सुसंगत रचनेची दृष्टि दीनानाथांना असती, तर त्यांचें गाणें सुंदर असूनहि असें भरमसाट व बेशिस्त राहिलें नसतें. रंगभूमीवर रसपरिपोषाकरितां गावयाचें असतें, गायन हा नाटकांतल एक मधला दुवा असतो, याची जाणीव त्यांना क्वचितच असे. अंगांत असलेल्या सर्व गुणांचा केवळ लहरीपणाला बळी पडून श्रोत्यांना चकित करण्याकरतां ते उघड उघड दुरुपयोग करीत. त्यांचा दमदार आवाज व चपल फिरत ऐकून व त्यांची लतिकेची तडफदार भूमिका पाहून मला खूप आशा होती कीं, दीनानाथ रंगभूमी-वरील केशवराव भोसल्यांची जागा भरून काढतील. पण माझी ही आशा क्षणभंगुरच ठरली ! दिवसेंदिवस ते आपल्या लहरीपणाला जास्तच बळी पडत चालले. १९३० सालीं मुंबईतील एका प्रसिद्ध गायिकेच्या घरीं दीनानाथांचें गाणें झालें. या प्रख्यात गायिकेच्या घरीं तरी समजदार श्रोत्यांसमोर आपली जबाबदारी ओळखून दीनानाथ गातील, असें मला वाटलें होतें. परंतु दीनानाथ अत्यंत बेछूटपणें गायले. दीनानाथांची 'भावबल भजकांचा' ही रेकॉर्ड म्हणजे लहानशा प्रमाणांत दीनानाथांची त्या रात्रीची बेछूट बैठकच आहे, असें वाचकांनीं ती ऐकून खुशाल समजावें. दीनानाथांची 'सौभद्रा' तील अर्जुनाची भूमिका मुळीच समजून होत नसे. रसदृष्ट्या एकहि पद परिणामकारक होत नसे. रागांचें बेसुमार मिश्रण, स्वरांची आरडाओरड, तानेंत त्यांना मिळणारे झटके, गळ्याचें भांडण इत्यादि तन्हेवाईक व विचित्र प्रकारांनीं त्यांच्या स्वाभाविक गुणांची माती होऊन ती भूमिका साफ बिघडे. हा सर्व प्रकार चालू असतांना कोणत्याहि सहृदय व रसिक श्रोत्याला बरें वाटत नसे. उलट उत्तम नैसर्गिक गुणांनीं युक्त

असा हा नट व गायक सुसंस्कारांच्या अभावी, जत्राबदारीच्या जाणिवेविना फुकट जात आहे म्हणून वाईट वाटे. ही जाणीव त्यांना शेवटपर्यंत झाली नाही आणि यामुळेच पुढे अत्यंत दुःखमय स्थितीत या गुणी माणसाला मृत्यु आला !

कल्पक डोक्याचे असल्यामुळे दीनानाथांनी पुष्कळ जुन्या पदांना नवीन ढंगदार चाली लावल्या. त्यांत नावीन्य तर हेतूच, पण विलक्षण गोडवा व वैशिष्ट्यहि होते. 'मानापमानां' तील 'शूरा मी वंदिलें', 'रवि मी', 'भाली चंद्र असे धरिला', 'प्रेमसेवा' या गाण्यांना त्यांनी नवीन चाली लाविल्या. त्यांतील 'प्रेमसेवा' सोडून बाकीच्या पदांच्या चाली पूर्वीच्या चालीपेक्षां सरसच ठरल्या. 'धारातीर्थी तप आचरून, सेनापतीला यश देणाऱ्या शूरांना वंदन करून त्यांच्याविषयी गाढ कृतज्ञता व्यक्त करणाऱ्या' पदाला चालहि तितकीच भारदस्त व उदात्त भावना निर्माण करणारी दीनानाथांनी लाविली. हे पद तें म्हणतहि त्याच उदात्त भावनेनें. 'रवि मी'हि त्याचप्रमाणें. दोन्ही पदांमध्ये संगीतांतहि उत्कृष्ट जागांनी रस-निष्पत्ति किती उत्तमपणें करतां येते, हे दीनानाथांच्या ह्या रेकॉर्ड्स ऐकून कोणीहि पडताळून पहावे. त्यांची 'भाली चंद्र असे'ची चाल जुन्या चालीपेक्षां हजार परींनीं सरस आहे. पूर्वीची चाल ऐकतांना त्या चालींत कांहीं तरी कमी पडत आहे, अशी रुखरुख मला वाटे. परंतु दीनानाथांच्या चालीनें ती काढून टाकली; इतकेच काय, पण त्या पदाची शोभा व सौंदर्य शतपटीनें वाढविलें. आतां तें पद ऐकण्यासारखें झालें आहे. आणि दीनानाथांनीं तें रेकॉर्डमध्ये रंगभूमीवर म्हणायला हवें हेतें तसेंच म्हटलें आहे. दीनानाथांच्या सर्व रेकॉर्डमध्ये मी पहिला नंबर या रेकॉर्डलाच देईन. सवाई गंधर्वांची जशी भैरवी ('लगत कलेजवा'), ब्रह्मांधर्वांची जशी काफी ('भक्ति-भाव हा घ्या'), मास्तरांची जशी बागेश्री ('मानभंग दाही'), तशीच दीनानाथांची ही रेकॉर्ड ! त्या सर्व रेकॉर्डप्रमाणेंच हिचीहि गोडी अवीट आहे. दर वेळीं ऐकतांना तिच्यातील गोडी व नावीन्य जास्त जास्त प्रतीत होऊं लागतें. या रेकॉर्डसमूहातील पद्धतीनें जर रंगभूमीवर किंवा मैफलीत दीनानाथ गाते, तर त्यांची गायकी निःसंशयपणें परिणामकारक व सौंदर्याच्या दृष्टीनें उच्च दर्जाची ठरली असती. पण त्यांच्या 'मस्त व लहरी' स्वभावाला औषध कुठचें ! केशवरावहि मस्त स्वभावाचे होते, पण लहरी नव्हते. जिद्दी होते, पण हद्दी नव्हते. स्वतःच्या प्रगतीकरतां त्यांनीं जीवाचें रान केलें. म्हणूनच त्यांच्या मस्तीला एकप्रकारचा अर्थ

संगीताचे मानकरी

होता. त्यांत प्रगतीची, महत्वाकांक्षेची दृष्टि होती. दीनानाथांच्या मस्तीला कांहींच अर्थ नव्हता. या विषयाचें एक उद्बोधक उदाहरण देतां येईल. दीनानाथांचें नांव फार झालें होतें, तेव्हां त्यांचें गाणें प्रत्यक्ष ऐकण्याच्या व त्यांचें कौतुक करण्याच्या हेतूनें केशवराव भोसले एकदां मुद्दाम बलवंत कंपनीच्या त्रिन्हाडीं आले. दीनानाथ त्यावेळीं बाहेर मैदानांत क्रिकेट किंवा विटीदांडू खेळत होते. 'केशवराव गाणें ऐकावयास आले आहेत' म्हणून निरोप आल्यावर एकादा शहाणा मृलग्ना मोठ्या खुशींत येऊन गायला बसला असता. केशवरावांसारखा नामवंत मनुष्य आपल्या घरीं येतो आहे हें पाहून त्याला स्वतःबद्दल योग्य अभिमान वाटून तो अभिमानानें गाता. पण मूर्खपणाच्या मस्तीच्या आहारीं जाऊन दीनानाथांनीं उद्धटपणें निरोप पाठविला, "खेळ फार रंगला आहे. केशवरावांना म्हणावें, उद्यां या. उद्यां गाणें ऐकवीन." आहे कीं नाहीं धोरण अन् शहाणपणा ! याच मस्तीनें त्यांनीं आपल्या कलेचा व अभिजात गुणांचा नाश करून घेतला ! असो. कै. वझेबुवांनीं दीनानाथांना 'मोमनकों फॅसिया' ही एक भैरवीची सुंदर चीज शिकविली होती. वीर सावरकरांच्या 'संन्यस्त खड्ग' मध्ये याच चालीला त्यांनीं नवीन वळण देऊन 'सुकतातचि जगिं या' हें पद अजरामर केलें. वझेबुवांना हें पद एकत असतांना आपल्या चिजेचें स्वरूप मधून मधून दिसूं लागलें, म्हणून पडदा पडल्यावर आंत जाऊन त्यांनीं दीनानाथांना विचारलें. तेव्हां आपण दिलेल्या चिजेचेंच हें नवीन स्वरूप म्हणून शिष्यानें सांगितलें. तेव्हां हर्षभरित होऊन बुवा म्हणाले, "ही चीज तूं जास्त सुंदर केलीसच, पण प्रसंगाला पाहिजे तशा उत्कट भावनेनें पूर्ण अशी केलीस. शाबास !" खरोखरच गहिंवरून त्यांनीं दीनानाथांची पाठ थोपटली. मूळ चीज शृंगारिक असून जरा उडत्या लयीची व स्वरूपाची आहे. दीनानाथांनीं तिला जरा संथ लयींत आणून पदांतील भावना आर्त स्वरांनीं व्यक्त करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला आहे, हें या पदाची रेकॉर्ड ऐकून खात्री करून घ्यावी. 'भालीं चंद्र' या रेकॉर्डच्या ग्यालेखाल ही दुसरी भावनापूर्ण रेकॉर्ड आहे. असे सुंदर प्रयत्न त्यांनीं 'संन्यस्त खड्ग', 'चौदावें रत्न' (संगीत नाटक), 'रणदुंदुभि', 'मानापमान' या नाटकांत केले आहेत.

'मानापमानां'तील चालींबद्दल, विशेषतः, 'चंद्रिका ही जणुं' या पदाचा दीनानाथांनीं बदललेला ताल ऐकून, रा. गोविंदराव टेंबे व मा. कृष्णराव यांनीं

आपली तीव्र नापसंती त्या काळी माझ्याजवळ व्यक्त केली होती. या बाबतीत विचारापेक्षां विकाराच्याच आहारीं जाऊन अभिनिवेशानें हे दोषे बोलत असल्यानें त्यांच्या बोलण्याला फारसे महत्त्व नव्हतें. प्रेक्षकांनीं आणि निःपक्षपाती रसिकांनीं या चालींचें त्या काळीं कौतुकच केलें. 'चंद्रिका ही जणु' मध्यें शब्दांची ओढाताण दीनानाथ करित असत, ही गोष्ट मान्य आहे. पण ही तक्रार वरील दोषांनीं केलीच नाही. आणि तें गाणें रूपक तालांत सफाईनें म्हणतांच येत नाही, असें मात्र नव्हे. या पदाच्या चालीमध्यें दीनानाथांनीं जास्त अनुकूल व सरस फरक कांहीं ठिकाणीं (अस्ताई-अंतन्यांत) केले आहेत ते ' ऐकण्या-सारखे ' आहेत. नव्या प्रयत्नाकडे जुन्यांनीं जरा मोकळ्या व पूर्वग्रहरहित दृष्टीनें बघितलें, तर त्यांतील नवीन सौंदर्य त्यांच्या नजरेला आल्याशिवाय रहाणार नाही. वरील दोन्ही कलावंतांनीं स्वतः अशाच तऱ्हेनें प्रयत्न केले असतांना त्यांनाहि त्याच तऱ्हेचा प्रयत्न करणाऱ्या दीनानाथांच्या उद्योगाबाबत ही उदार रसिक दृष्टि नसावी, ही आश्चर्य वाटण्याजोगी गोष्ट आहे. कै. वझेबुवांनीं-टेंब्यांच्या आधींच्या पिढीच्या गवयानें-ज्या प्रयत्नाचें कौतुक करावें त्याच कृतीची हेटाळणी पुढील पिढीच्या टेंब्यांसारख्यांनीं करावी हें संकुचित मनाचें लक्षण समजावयाचें कीं काय ? कै. केशवराव भोसले असा प्रयत्न एकावयास जगते वाचते तर खात्रीनें आपण होऊन दीनानाथांची पाठ थोपटून ते एखादी अंगठी बहाल करते. असो. 'प्रेमसेवा' या पदामध्यें दीनानाथांनीं मुलतानी, भीमपलासी, पटदीप, पूर्वी इत्यादि रागांचें सुंदर मिश्रण केलें आहे. मुलतानींतील स्वरांमुळें या पदामध्यें कारुण्याची छाया पडते, ती त्या शृंगारिक प्रसंगाशीं विसंगत आहे.

१९३३ सालीं दीनानाथांनीं ऑपेरा हाउसमध्यें आपल्या 'मानापमाना' च्या प्रयोगास मला व कै. मंजीखीना निमंत्रण केलें होतें. आम्ही दोघे आज चांगलें गाणें एकावयास मिळेल म्हणून गेलों. पण मंजीखीना पाहिल्यावर या स्वारीच्या अंगांत काय वारें शिरलें, कोणास टाऊक ! प्रत्येक गाण्याचा त्यांनीं विचका केल्या. गणपतराव मोहित्यांनीं मात्र त्या दिवशीं 'मी अधना' हें पद फार बहारांनीं गाऊन दीनानाथांची पडती बाजू सांवरली नसती, तर वैतागानेंच आम्हांला घरीं यावें लागलें असतें.

स्वतःच्या गाण्याचा दीनानाथांना विलक्षण अभिमान व आत्मविश्वास वाटे. एकदां त्यांना एक गृहस्थ गप्पा मारतां मारतां सहज म्हणाले कीं, मास्तर, तो

अमका अमका अगदीं तुमच्या ढंगानें गातो. दीनानाथ स्मित करून म्हणाले, “ असं ना ? कुठेंहि पोट भरेल तो ! ” बलवंत मंडळींतील तबलजीची तारीफ करतांना एक स्नेही मास्तरांना म्हणाले, “ ‘ रवि मी ’ गाण्यांतील ‘ मी ’ वरील समेवर तुम्ही येण्याच्या अगोदर एक सुंदर ‘ तीन धा ’ घेऊन जेव्हां वस्ताद तुमच्याबरोबर समेवर येतात त्यावेळीं फार मजा येतो बुवा ! ” मास्तर म्हणाले, “ मी समेवर येतों म्हणून मजा येते. नाहीच आलों तर काय येणार आहे ती मजा ? ” १९३४ सालीं अजाणपणें चाल्ती नाटक कंपनी बंद करून आपल्या नाटक कंपनीतील सुजाण व अनुभवी सहकाऱ्यांसह दीनानाथ चित्रपटव्यवसायांत शिरले व अपयश पदरीं घेऊन पुनः नाटकांस त्यांनीं सुरवात केली. परंतु पहिल्या जम बसेना. रेडियोंत गा, जल्से लाव, असेहि प्रयत्न झाले; पण यश येईना. पदरमोड होऊं लागली. सहानुभूति असलेल्या मित्रांची मदत वा आधार नाहीसा झालेला ! या परिस्थितींत चिकाटी, युक्ति व शहाणपणाच्या अभावीं त्यांचे फार हाल होऊं लागले. अशा स्थितींत स्वारी एक दिवस माझ्याकडे आली. अंगांत जेमतेम एक शर्ट व अंगावर शाल पांघरलेली ! ही स्थिति पाहून मला फार वाईट वाटलें.

“ काय मास्तर, आज इकडे कुठें ? ”

“ मला आज रात्री सांगलीला गेलेंच पाहिजे. मी जर गेलों नाही तर माझ्या चाळीचा लिलांव होईल. मला कसेंहि करून उसने पैसे घ्या. तुम्हांला मी तासभर गाऊन दाखवितों. पण मला आज रात्री गेलेंच पाहिजे. ”

असें म्हणून स्वारीनें लगेच ‘ शूरा मीं वंदिलें ’ हें पद सुरू केलें. माझे डोळे भरून आले. मीं मुकाट्यानें पैसे काढून दिले.

“ मास्तर, गाण्याची जरूर नाही. हे पैसे घ्या. तुमचें गाणें पैशांपेक्षां जास्त आहे मला ! ”

मला त्यांनीं मिठी मारली. जड अंतःकरणानें ते निघून गेले. आणि....

महिन्यानें थिएटरमध्ये त्यांचा जल्सा होता. मला त्यांचें अगदीं आवर्जून आमंत्रण आलें, “ माझी चाळ तुमच्यामुळें वाचली. आज गाणें ऐकावयास अवश्य या. ” हा शेवटचा निरोप व ती शेवटची भेट. आपल्या अंतःकरणाचा एक अमोल पैलू दाखवून मास्तर दीनानाथ गेले ते मला पुनः दिसले नाहीत.

नारायणराव व्यास

कै. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांनींच प्रथम ग्वाल्हेरीस जाऊन उत्तर हिंदुस्थानची गायकी शिकून दक्षिणेंत आणली. ते हस्सूखेंचे शिष्य जोशीबुवा यांचे शागीर्द. बाळकृष्णबुवांनीं पंडित विष्णु दिगंबर पलसकर हा पहिला शिष्य तयार केला. पंडितजींनीं पंजाब व संयुक्तप्रांतांत संगीत-विद्यालये स्थापून हिंदुस्थानी संगीताविषयीं सर्वसाधारण लोकांत व संगीताबद्दल भीति बाळगणाऱ्या पांढरपेशा लोकांत आवड निर्माण केली. आपल्या गुरुजींच्या पावलावर पाऊल ठेवून मुंबईस गांधर्व-महाविद्यालय स्थापिलें. कै. बाळकृष्णबुवांनीं मुंबईस एक संगीत-विद्यालय स्थापन केलें होतें: त्यांत कै. डॉ. भांडारकर, कुंटे, न्यायमूर्ति तेलंगांसारखीं प्रतिष्ठित माणसें गायन शिकण्यास येत असत. त्यांनीं संगीतविषयावर चर्चा करणारें 'दर्पण' नांवाचें एक मासिकहि चालविलें होतें, ही गोष्ट येथें मुद्दाम नमूद करीत आहें. पार्शी व गुजराती लोकांमध्ये आपल्या गायनाविषयीं अभिरुचि प्रथम पंडितजींनींच निर्माण केली. पार्शी लोकांना पाश्चात्य संगीताची त्या काळीं फार आवड होती. परंतु पंडितजींनीं आपल्या जलशांनीं व व्याख्यानांनीं आमच्या पार्शी वंधूंना हिंदुस्थानी संगीताची गोडी लावून दिली. हिंदुस्थानामध्ये ठिकठिकाणीं फिरून व्याख्यानद्वारे व जलशांच्या साहाय्यानें संगीताविषयीं अभिरुचि निर्माण करणारा त्या काळीं हा पहिला गवई होऊन गेला. पंडितजींनीं ही कामगिरी आधुनिक दृष्टीनें प्रेरित होऊनच केली होती. राजदरबारीं ऐकूं येणारें हें खानदानी संगीत हिंदुस्थानांत सर्व दर्जांच्या व सर्व वर्णांच्या लोकांमध्ये फैलावणारे पंडितजी हे पहिले गवई होत. त्यांच्यानंतर अब्दुल करीमखॉ यांनीं नाट्यगृहांत आपले जल्मे लावण्यास सुरवात केली. कोकोनाडा कॉंग्रेसमध्ये 'वंदेमातरम्' हें राष्ट्रगीत गाऊन, तें म्हणत असतांना अडथळा आणणाऱ्या महंमदअल्ली-शौकतअल्लींना 'ही राष्ट्रीय सभा आहे; मुसलमानांची मशीद नाही !' असा रोखटोक जबाब देणारे पंडितजीच ! त्यांचेच शिष्य नारायणराव व्यास होत. ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स दिल्यावर नारायणराव व्यास ह्यांचें नांव हिंदुस्थानांत सर्वतो-

मुखी झाले. नंतर रेडियोमध्येही त्यांचे कार्यक्रम होऊ लागले. हिंदुस्थानांत सगळीकडून त्यांना गायनाचीं निमंत्रणें भराभर येऊं लागलीं.

नारायणराव व्यासांचे बंधु शंकरराव व्यास प्रथम पंडितजींजवळ शिकत होते. त्यांनीं नारायणरावांना विद्यालयांत आणून नऊ वर्षे पंडितजींकडून गायन शिकविलें. त्यांच्याबरोबर मोडक या नांवाचे दुसरे गोड आवाजाचे एक विद्यार्थी गाणें शिकत होते. हीं गोड आवाजाचीं दोन मुलें बरोबर गात असत. संस्थानांतून आणि इतर ठिकाणीं या मुलांचीं गाणीं होऊं लागलीं. पुढें मोडक वारले. पंडितजींनीं व्यासांवर विशेष अशी कांहीं मेहनत घेतली नाही. सर्व वर्गाबरोबर जें कांहीं शिकवीत तेवढेंच ! पंडितजींनीं विशेष मेहनत घेतली विनायकराव पटवर्धन यांच्यावर ! आणि पटवर्धनबुवा घराण्याची गायकी जितकी अस्सल गातात, त्या मानानें व्यास गात नाहीत, हें दोघांचें गाणें ऐकून लोकांना सहज कळून येईल. पटवर्धनबुवांना बालगंधर्वांच्या सुरेल व गोड गाण्याची फार आवड असे. त्यांच्या रेकॉर्ड्स ते नेहमीं ऐकत. बुवांच्याकडे व्यासहि नेहमीं जात असल्यामुळें गंधर्वांच्या तानेंतील दंग त्यांनीं उचलला आहे. तो त्यांच्या ' जानकी-नाथा ', ' बाल्म मोरा ' या रेकॉर्ड्समध्ये स्पष्ट दिसतो. विद्यालयांतून बाहेर पडल्यावर व्यास ठिकठिकाणीं जल्से करीत फिरले. अखेरीस अहमदाबादला विद्यालय काढून कांहीं वर्षे तेथें वास्तव्य केल्यावर त्यांनीं मुंबईस आपलें बिऱ्हाड आणलें, व सरदारगृहांत वस्ती करून तेथें शिकवण्या करावयाला लागले. हळुहळू लग्नकार्ये, कॉलेज-संमेलनें वगैरेंतून त्यांचीं गाणीं होऊं लागलीं व मुंबईकरांना आपल्या बारीक, सुरेल आवाजाची व दाणेदार तानेची त्यांनीं गोडी लावली.

मीं प्रथम त्यांचें गायन ऐकलें तें टोपीवाले देसाई यांच्या मुलांच्या मुंजीत ! तेथेंच माझा व त्यांचा प्रथम परिचय झाला. त्यापूर्वीं ' एम्पायर हिंदू हॉटेल ' मध्ये एका पंक्तीत आम्ही नेहमीं जेवायला वसत असूं. त्यावेळीं नारायणराव व्यास कॉलेजमधील तरुण विद्यार्थ्यांसारखे दिसत. डोक्यावर ' हंगेरियन ' टोपी, अंगांत शॉर्ट कोट अशी ही स्वारी जर एखाद्याच्या समोर उभी राहिली, तर हेच ते व्यास म्हणून कोणाचीहि खात्री व्हावयाची नाही. आणि असें पुष्कळ वेळां झालेले त्या काळीं माझ्या अनुभवास आले होते.

नारायणराव व्यासांचा आवाज बारीक, सुरेल आणि मधुर आहे. त्याला कंप सहज आहे. आवाजाला वजन नाही; पण दमश्वास भरपूर आहे. आवाजावर

त्यांचा तात्रा खूप आहे. वाटेल तो स्वर ते सहज हलवितात. वाटेल त्या स्वरावर ते पुष्कळ वेळ कंप ठेवू शकतात. तार सप्तकांतील त्यांचे स्वर फार मृदु, सुरेल व गोड लागतात. त्यांचा आवाज जनानी आहे, लवचिक आहे आणि तो ख्याल-पेक्षां ललित गायनास अत्यंत योग्य आहे. त्यांच्या आवाजाची तासीर भावना-प्रधान संगीतास विशेष अनुकूल आहे.

नारायणराव व्यास ख्याल, ठुंब्या, भजने व तराणे गातात. त्यांच्या घराण्याचें ख्यालाचें गाणें चतुरंगयुक्त आहे. अस्ताईमध्ये चीज विलंबित लयींत, सावकाश, डौलदार 'मीड' घेऊन, स्वरभरणा करून गावयाची असते. य बिलंपतींत मंद्र मध्य सप्तकांत मीड घेऊन स्वर भरावयाचे असतात. अंतःत्यांत मध्यसप्तकापासून तारसप्तकांत गळा पोंचेल तेथपर्यंत स्वर भरावयाचे असतात. रागांतील प्रमुख स्वर व स्वरपंक्ति वारंवार पुढें आणून अस्ताई व अंतरा सावकाश स्वरांनीं गाऊन अस्ताई-अंतरा भरावयाचा असतो. अशा या बिलंपतींत रागाचें स्वरूप स्पष्ट होतें. वातावरण त्या स्वरांनीं धुंद होतें. विलंबित गायन म्हणजे ख्यालाचा पायाच होय. बिलंपतीची मांडणी झाल्यावर आलाप, गमकालाप, तान, बोलतानेचा संचार व लयीचे प्रकार सुरू होतात. मग जलद लयीची त्याच रागाची चीज किंवा तराणा सुरू करतात. तीत मुख्यतः द्रुतालाप, गमकें, बेहलवे ताना, बोलताना, हरकती घेतात. लय वाढवून तानेची त-हेत-हेनें फिरत करतात. अशी ही ख्याल गायकीची थोडक्यांत रूपरेखा आहे. नारायणराव व्यास ख्याल गातांना बिलंपत जवळजवळ वर्ज्यच करतात. मी त्यांचें वारंवार खास गाणें ऐकलें आहे. परंतु बिलंपत करतांना त्यांना फारसें ऐकलेंच नाही. तराण्याच्या गायकींतील मुख्य अंग मा. कृष्णरावांप्रमाणें ते अजिबात वगळतात. त्यामुळें त्यांच्या ख्यालांत रागाचें बिलंपतीचें धुंद वातावरण मुळींच निर्माण होत नाही. बिलंपतीचा पाया नसल्यामुळें त्यांचें गाणें चिरपरिणाम-कारक नसतें. तें तानबाजीमुळें क्षणिक चमकणारें असतें. तज्ज रसिक गवई त्यांचें गाणें अगदीं उथळ आहे असें जें म्हणतात तें वरील कारणांमुळेंच ! परंतु हल्लीं बिलंपतीचें गाणें लुप्तच झालें आहे. गवयांत फैयाजखों, सवाई गंधर्व, गायिकांत हिरानाई यांच्याशिवाय बिलंपतीचें गाणें हल्लीं कोणीहि गात नाहीत. अब्दुल करीमखों, भास्करबुवा, बाळकृष्णबुवा, बशीरखों यांच्यासारखे उत्तम बिलंपत करणारे गवई कालाधीन झाले आहेत. तयारीच्या व तानबाजीच्या

संगीताचे मानकरी

गायकीकडे गायकांचा व बहुजनसमाजाच्या आवडीचा कांटा झुकलेला आहे असें दिसते. परंतु खरे रसिक बिलंपतीशिवाय गाणें पायाशुद्ध समजत नाहीत. लोकांना पाहिजे तसेंच गाणें व्यासांचें असल्यामुळें, 'मागणीप्रमाणें पुरवठा' या तत्वाला अनुसरून व्यासांना इतकी लोकप्रियता मिळाली आहे.

चीज सुरू केल्यावर ते सरळ अस्ताई-अंतरा एकदां म्हणतील आणि नंतर भालापिला सुरवात करतील. त्यांचे आलाप सुरेल व स्वच्छ असतात. नंतर तान, बोलतान फेंकायला ते सुरवात करतील. लयबद्ध तानांचीं भेंडोळीं फेंकतील. चीज संपवतांना चिजेचें तोंड तीन वेळां म्हणून समेवर येऊन संपवतील. हा प्रकार सर्वच ठिकाणीं ते करतात. परंतु तो सगळीकडे सारखा शोभत नाही. कांहीं चिजांत तो अनर्थकारक होतो. उदाहरणार्थ, 'माई घुंगरवा' या लल्लत रागातील चिजेत 'माई घुं' असें तीन वेळां म्हटल्यानें अर्थाचा तर नाश होतोच, परंतु चिजेचा डौलहि बिघडतो. आवाजाला स्वाभाविक कंप असल्यामुळें व दमश्वास भरपूर असल्यामुळें त्यांची सहज निघालेली तान स्वच्छ व दाणेदार असते. तानेंतील स्वर भरदार नसले तरी सुरेल असल्यामुळें ती रंजक असते. कितीहि पळेदार तान असली तरी तिच्यांतील सुरेलपणा व स्वच्छपणा तंतोतंत कायम रहातो. कांहीं लोक व्यासांच्या तानेंत कांहीं स्वर कणसूर लागतात, असें म्हणतात. परंतु माझ्या हें कधींच अनुभवाला आलें नाही. त्यांची तान तालाच्या मोडणी-प्रमाणें असते. तिचे निरनिराळे तुकडे पाडून ते समेवर छान येतात. 'अविनाशि हा आत्मा' किंवा 'येरी मोहे जाने दे' ह्या त्यांच्या रेकॉर्डस् ऐकतांना वरील प्रकार त्यांत स्पष्ट ऐकूं येतील. ते सहज एकापेक्षां एक तान पळेदार काढतात. परंतु पांच सहा ताना झाल्यावर त्यांच्यांतील वैचित्र्य संपून आलडून पालडून पुन्हां पुन्हां तेच प्रकार येऊं लागतात. त्यांची तान अवघड नाही. तिच्यांतील रचना मास्तर कृष्णरावांच्याप्रमाणें कठीण नसून तींत वैचित्र्यहि कमी असतें. परंतु आहे तिचें वळण मात्र वरेंचसें कृष्णरावांच्या तानेला अनुसरून असतें. पुष्कळदां व्यासांची तान अस्सल घराण्याची वाटत नाही, त्याचें कारण हेंच ! मीं बाळकृष्णबुवांपासून तों पटवर्धनबुवांपर्यंत त्यांच्या घराण्यांतील बहुतेक सर्व गायक ऐकले आहेत. आणि त्यावरून माझी खात्री झाली आहे कीं, व्यासांच्या तानेंत घराण्याशिवाय परके प्रकार शिरले आहेत. तानेमध्ये वैचित्र्य नसल्यामुळें व्यासांचें गाणें एकदोनदां ऐकल्यावर त्यांत आनंद वाटला तरी नावीन्य वाटत

नाहीं. तें ठराविक वाटतें. त्यांच्यामध्ये नवीन नवीन जागा निर्माण करण्याची किंवा गायकीच्या तऱ्हा रचण्याची शक्ति नसल्यामुळे त्यांचें गाणें वारंवार ऐकावेंसें वाटलेच तर तें सुरेल, मधुर आवाजीकरतां !

त्यांची झोलतान बऱ्या प्रकारची आहे, परंतु तिच्यांतहि वैचित्र्य व लयीचे प्रकार फारसे नाहींत. नथथनखों आग्नेवाल्यांच्या घराण्याशीं तुलना केल्यास व्यासांची झोलतान वैचित्र्यांत व लयबद्धतेंत कमी पडते. व्यासांच्या गायकींत गमकांचा पूर्ण अभाव आहे. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे व्यासांचें ख्यालाचें गाणें मला भारदस्त, सुरलेलें व वैचित्र्यपूर्ण वाटत नाहीं. याचें कारण म्हणजे त्यांना मिळालेलें वेताचें शिक्षण, आणि त्यांचें वेताचें श्रवण. मुंबईंत मोटमोठ्या गवयांच्या मैफलींत ते फार क्वचितच दिसतात. त्यामुळे निरनिराळ्या गायकीचे आदर्श त्यांच्यासमोर नसल्यामुळे स्वतःच्या गायकींतील उणीवा त्यांना कधीहि भासत नाहींत. आपल्या गायनांत निरनिराळ्या तऱ्हेचे रंग असावेत, ही भास्कर-बुवांची महत्वाकांक्षा नारायणराव व्यासांत असती, तर ते आज हिंदुस्थानांत पहिल्या दर्जाचे गवई झाले असते; व त्यांना मिळालेली 'तानके कतान' ही पदवीहि सार्थ ठरली असती. 'तानके कतान' ही पदवी पतियाळा दरबारचे प्रख्यात गायक अलीहुसेन यांना मिळाली होती. हे रहिमतखोंचे समकालीन व प्रतिस्पर्धी गायक होते. आणि नेपाळच्या महाराजांनीं भरविलेल्या गवयांच्या संमेलनांत अलीहुसेनानीं आपल्या तयार तानेनें रहिमतखोंच्यावर रंग मारला होता. त्या दिवशीं त्यांची हवेसारखी फिरत ऐकून 'तानके कतान' ही पदवी खरोखरच सार्थ होती, असें कै. वझेबुवा नेहमीं सांगत. अलिकडच्या काळांत ती पदवी मंजीखोंना चांगली शोभली असती.

व्यासांचा आवाज निसर्गतः ललित संगीतास जास्त योग्य आहे. तो जनानी असून मधुर व लवचिक आहे. त्यामुळे त्या गायकीकडेच त्यांनीं विशेष लक्ष पुरवून तिचा व्यासंग केला असता, तर त्या आवाजाचा सदुपयोग झाला असता. चांगला आवाज मिळणें ही गोष्ट दैवाधीन आहे. परंतु तो मिळाल्यावर त्या आवाजाचा उपयोग त्याच्या स्वाभाविक धर्माकडे लक्ष देऊन योग्य गायकीकडे करणें हें तरी माणसाच्या हातीं असतें. मौजुद्दीनखों, गौहरजान, सुंदरबाई यांनीं काय केले, इकडे व्यासांनीं लक्ष द्यावयास पाहिजे होतें. ललित गायन कमीपणाचें असतें, अशी गवयाप्रमाणें व्यासांची कोती समजूत असल्यास मात्र नाइलाज आहे.

संगीताचे मानकरी

परंतु तसें म्हणावें तर ते तुंबरी व भजनें गातात. त्यांची तुंबरी मात्र रसाळ नसते, भावनापूर्ण नसते. त्यांच्या रेकॉर्ड्समधील सर्व तुंबऱ्या ऐकून त्यांतील विलक्षण घाई, तानांचें व बोलतानांचें प्राचुर्य ऐकून रसिकांना वरील दोष स्पष्ट दिसून येईल. त्यांची वाणी स्वच्छ व शुद्ध आहे. परंतु अर्थाप्रमाणें व भावने-प्रमाणें शब्दोच्चार करून रस निर्माण करावा याची त्यांना कधीं जरूर भासली नाही. नुसत्या गायकीच्या जोरावर तुंबरी रंगवण्याचा ते प्रयत्न करतात. अपवादात्मकच उदाहरण द्यावयाचें झाल्यास 'बहुत सहि तोरी गाही' या भैरवींतील तुंबरीत त्यांच्या सार्थ शब्दोच्चारांनीं रसनिष्पत्ति चांगली झाली आहे. रेकॉर्ड्सचें उदाहरण देण्याचें कारण एवढेंच कीं, वाचकांस 'हा सूर्य व हा जयद्रथ' या न्यायानें पटविण्यास दाखला म्हणून तें उपयोगी पडतें. मैफलीतले दाखले गैरहजर असलेल्या वाचकांस उपयोगी पडत नाहीत. तुलनेकरतां सुंदराबाईंच्या तुंबरीच्या रेकॉर्ड्स वाचकांनीं ऐकून दोघांच्या शब्दोच्चारांतील फरक पडताळून पहावा. व्यासांच्या तुंबरी गायनांत विलक्षण घाई दिसून येते. त्यांच्या 'बोलमें बात पैदा' होते न होते तोंच ती तानेच्या वर्षावानें धुवून निघते. एकंदरीत आवाजाची अनुकूलता असूनहि व्यासांची तुंबरी अस्सल, भावनापूर्ण तुंबरीचा आदर्श नसून, मास्तर कृष्णरावांप्रमाणें, पुष्कळ वेळां तुंबरी कशी गाऊं नये अशा प्रकारचा उलटा आदर्श आहे. व्यासांच्या घराण्यांत उत्तम तुंबरी गाणारे फक्त त्यांच्या गुरूंचे गुरुबंधू कै. गणपतराव भाटे हे एकटेच होऊन गेले. भाटेबुवांची तुंबरी ज्यांनीं ऐकली असेल, त्यांना आवाज नसतांनामुद्धां रसीली तुंबरी सार्थ शब्दोच्चारांनीं कशी गातां येते, हें सहज पटलें असेल. भाटेबुवांची तुंबरी परंपरागत आलेल्या तुंबरी गायकीच्या तिन्ही कसोठ्यांना तंतोतंत उतरत असे. या कसोठ्या अशा : (१) बोलमें बात पैदा होनी चाहिये; (२) सूरमें बात पैदा होनी चाहिये; (३) बातमें बात पैदा होनी चाहिये. व्यास तराणा गातात; पण त्यांत पटवर्धन-बुवांची जिभेची तयारी मुळींच दिसून येत नाही व झोराबाईंचा ढंग व कसहि त्यांच्या तराण्यांत नाही. तोडींतील 'नादिर दिर तोम तनन तना देरेना' या तराण्याच्या व्यास व झोराबाई यांच्या रेकॉर्ड्स ऐकून वाचकांनींच सरस-नीरस कोणती तें ठरवावें. व्यास 'उगिच कां कांता' हें पद मात्र फारच भावनापूर्ण गातात. सदरहु पद ते मास्तर कृष्णरावांपेक्षां शतपटीनें चांगलें गाऊन त्यांतील भावनापरिपोष सुंदर करतात. हें पद मीं मरहुम अब्दुल करीमखॉं, कै. भास्कर-बुवा बखले, हिराबाई, बाल्मंधर्व, सवाई गंधर्व यांचें ऐकलें असून, हे सर्व गायक

तें उत्तम म्हणत असत. त्यांच्या रेकॉर्ड्समधील 'अविनाशि हा आत्मा' हें पद सुंदर आलें आहे. हें पद गांधर्वमहाविद्यालयांतील शास्त्रीबुवा विठ्ठल विष्णु जोशी (संगमेश्वर) यांनी रचलें होतें. तशीच व्यासांनी गायलेली मालकंसांतील 'नीर भरन मैं तो चली जात हूं' ही चीज कै. भास्करबुवांचे शिष्य दिलीपसिंग वेदी यांनी बांधली असून, त्यांनी ती व्यासांचे गुरुबंधु ओंकारनाथ ठाकूर यांना शिकविली. त्यांच्यापासून ती व्यासांना मिळाली.

१९३० सालीं जाड आवाजांत काढलेल्या व्यासांच्या रेकॉर्ड्स अतिशय उत्तम असून फारच लोकप्रिय झाल्या. व्यासांच्या स्वाभाविक आवाजांत नसलेलें वजन या रेकॉर्डिंगमुळें मिळालें. म्हणून ह्या रेकॉर्ड्समध्ये व्यासांचें गाणें वजनदार व भरदार लागतें, तसें त्यांच्या पुढील रेकॉर्ड्समध्ये लागत नाहीं.

व्यासांची लोकप्रियता पंजाबांत विशेष आहे. जालंदरला मानाची माळ त्यांच्या गळ्यांत पडली होती. सर्वसाधारण लोकांच्या अभिरुचीकडे लक्ष दिल्यास सुरेल, गोड आवाजी, तानेची भिंगरी, सहजता वगैरे गुणांनी युक्त असलेलें व्यासांचें गाणें रंजक वाटतें. लोकांना काय पाहिजे याचें अचूक ज्ञान त्यांना असल्यामुळें ते आपली छाप जिकडे तिकडे आज पाडून आहेत. परंतु खरा कलावंत कलेची सेवा करित असतांना लोकांची अभिरुचि खऱ्या रसपूर्ण, भावनापूर्ण व तादात्म्य निर्माण करणाऱ्या संगीताकडे वळवीत असतो, हें व्यासांनीं ध्यानांत ठेवावें. सवंग लोकप्रियता चंचल असते. अंगामध्ये खरा गुण असल्याशिवाय लोकप्रियता टिकत नाहीं. ग्रामोफोन रेकॉर्ड्समुळें मिळालेली कीर्ति दुसऱ्या चांगल्या गाणाऱ्यांच्या रेकॉर्ड्सच्या अभावीं मिळाली असल्यामुळें, तिला फक्त 'scarcity value' आहे. परंतु ख्याल गायनांतील आपल्यांतील उणीवा काढून टाकून व्यासंगानें व मेहनतीनें प्रयत्न केल्यास व ललित संगीताकडे विशेष लक्ष दिल्यास ते खरोखरीचे 'कला-वंत' होतील, असा मला त्यांच्याबद्दल दृढ भरंवसा वाटत होता.

परंतु गेल्या बारा वर्षांच्या अवकाशांत व्यासांच्या गायनांत कोणत्याहि दृष्टीनें भर पडलेली दिसत नाहीं. संगीताच्या कोटल्याहि क्षेत्रामध्ये त्यांनीं स्वतःचें असें मानाचें किंवा कलेच्या दृष्टीनें उच्च असें स्थान निर्माण केले नाहीं. ते फारच अल्पसंतुष्ट राहिले. मिळविलेल्या द्रव्याच्या साहाय्यानें बांधलेल्या 'व्यासभुवनां'त आज ते वरील मजल्यावर रहात असले, तरी त्यांची कला अजून 'तळमजल्या-

संगीताचे मानकरी

वरच ' रेंगाळत आहे. त्यांचा निसर्गदत्त आवाज ऐकून मी त्यांच्याबद्दल बांधलेल्या अपेक्षा त्यांनी कधीच पुऱ्या केल्या नाहीत. याच्या उलट त्यांच्या वडील बंधूंनी, शंकररावांनी, चित्रपटसृष्टीमध्ये ' भरतभेट ' व ' रामराज्य ' या दोन चित्रपटांमध्ये अत्यंत उत्कृष्ट संगीत देऊन आपले नांव अजरामर करून तेथील स्थानही नक्की केले आहे. आणि हे सर्व स्वतःचा यत्किंचित्ही गाजावाजा न करता ! ' मुरलिकी धून ' सारख्या सुंदर व मधुर चिजाहि त्यांनी रचल्या आहेत. वडील बंधूंची ही कामगिरी पाहून नारायणरावांना अजूनही स्फूर्ति येईल काय ?

खाँसाहेब अब्दुल करीमखाँ

सर्वसाधारण माणसाला 'गवई म्हणजे कोण?' असें विचारल्यास तो म्हणेल, "जो कोणालाहि न समजणारें, अर्थशून्य, रसहीन, शरीराला त्रास देऊन, ऐकणाराला कष्ट देऊन, तासन्तास घसेफोड करून गातो तो!" परंतु ज्यांनीं म्हणून म. रहिमतखाँ व म. अब्दुल करीमखाँ यांचें सुरेल, मधुर, सहज, रंजक, भावना-पूर्ण व तादात्म्य निर्माण करणारें गायन ऐकलें असेल, त्यांना खरा गवई कोणता व गवयाचा धंदा करणारा—तासन्तास आपल्या भरड आवाजाच्या चक्कीत चिजा भरडून काढणारा मनुष्यप्राणी—कोणता, यांतील फरक कळेल. रहिमतखाँ व अब्दुल करीमखाँ यांचे आवाज स्वाभाविकच अत्यंत मधुर ! आणि दुग्धशर्करान्यायाप्रमाणें त्या मधुर आवाजांना मधुर गायकीची जोड मिळालेली !! रहिमतखाँनंतर सहज, गोड व रसपूर्ण गाणारा जुन्या जमान्यांतील एकच उरलेला गवई म्हणजे अब्दुल करीमखाँ ! त्यांचेंहि आठ वर्षांपूर्वी देहावसान झाल्यामुळें, नांवसांगीलाहि आतां गोड गवई म्हणून शिल्लक असा कोणीच राहिला नाही. खाँसाहेबांचा सुरेल आवाज व मधुर गायकी सहन न झाल्यामुळें व आपल्याला ती येणें शक्य नसल्यामुळें व जागच्या जागीं चरफडणारा भरड आवाजाचा एक तथाकथित विद्वान् गवई अब्दुल करीमखाँना, केवळ मत्सरानें प्रेरित होऊन, ते गवई असूनहि केवळ तंतुवाद्यें वाजवितात म्हणून, त्यांना 'सारंगिया' असें हेटाळणीनें म्हणत असे. अशा मत्सरग्रस्तांच्या हेटाळणीला खरा रसिक कवडीचीहि किंमत न देतां 'सारंगिया' ही शिवी सुरेलपणाची व सव्यसाचित्वाची खूण समजून खिशांत भूषण म्हणून वागविण्यास सांगेल. खाँसाहेबांचें घरणें खानदानी गवयांचें आहे तसेंच तें तंतकारांचेंहि आहे.

इंदूरचे प्रख्यात बीनकार व गवई बंदेअलीखाँ व त्यांची शिष्या चुन्ना पुण्या-मुंबईच्या जुन्या पिढींतील रसिकांच्या परिचयाच्या आहेत. बंदेअलीखाँ अब्दुल करीमखाँच्याच घराण्याचे होत. खाँसाहेब मुंबई-पुणे येथें पुष्कळदां येऊन राहिले होते. दोघांच्याहि कबरी पुण्यालाच आहेत. खाँसाहेबांच्या घराण्यांतील गवई

संगीताचे मानकरी

संस्थानांतून दरबार-गवई होते. त्यांचे चुलते अब्दुल्लाखान जब्हार संस्थानांत दरबार-गवई होते. त्यांचे बंधू अब्दुल हक, अब्दुल गनी व अब्दुल मजीद हे नामांकित गायक होते. अब्दुल हक यांच्या जोरकस गायनाची कै. रामकृष्णबुवा वझे फार तारीफ करीत असत. खॉसाहेबांचें घराणें मूळचें कुरुक्षेत्राचें. कुरुक्षेत्राचे गायक तेथील योद्ध्यांप्रमाणें प्रतिस्पर्ध्याला हार जात नाहींत, असा त्यांचा लौकिक आहे. आतां त्यांच्या घराण्यांतील व नात्यांतील अवशिष्ट गायक एकच होते. ते म्हणजे अब्दुल करीमखॉंचे भाचे वहिदखॉ. पण तेहि नुकतेच वारले !

खॉसाहेब आपले वडील कालेखॉ व चुलते अब्दुल्लाखॉ यांच्याकडे गाणें शिकले. गवई तंतकार असल्यावर सुरेलच गाईल. खॉसाहेब सहा वर्षांचे असतांनाच गवयांच्या मैफलींत गायले व वयाच्या पंधराव्या वर्षी बडोदें संस्थानांत गवई म्हणून महाराजांनीं त्यांची नेमणूक केली. तेथें तीन वर्षे नोकरी केल्यावर १९०२ सालीं प्रथमच ते मुंबईस आले. १९१७ ते २० सालपर्यंत ते मुंबईसच राहिले होते.

हिंदुस्थानी संगीतांत प्रचलित असलेल्या ध्रुपद-गायकीच्या चार 'बानी'- ('वाणी', पद्धति) पैकीं खॉसाहेबांच्या घराण्याची 'गोहरण बानी'. ('गोहरण'- 'गो' म्हणजे ज्ञानेंद्रियें, तीं हरण करणारी; 'बानी'-वाणी.) ही 'बानी' करण व शोकरसात्मक आहे. 'रसांत एकच रस असा हा करणरस' असें त्याचें महाकवि भवभूति वर्णन करतो. त्यामुळेंच खॉसाहेबांचें गाणें इतकें अंतःकरणाची पकड घेणारें कां होतें हें वाचकांना कळून येईल. या विशिष्ट गायकींत स्वरांना सूक्ष्मपणें लावून त्यावर आंदोलनें घेऊन त्यांना भावनेचा ओलवा ते इतका उत्तम देत कीं, श्रोते सद्गदित होऊन त्यांच्या डोळ्यांतून अश्रुधारा पडत. खॉसाहेबांची 'पिया बिन नहीं आवत चैन' ही टुंबरी ज्यांनीं ऐकली असेल त्यांना खॉसाहेबांचें अंतःकरणाला जाऊन भिडणारें व तें व्याकुल करणारें गाणें कसें असतें याची वास्तविक कल्पना येईल. सदरहु झिझोटींतील टुंबरी १९३० सालीं 'रियाल्टो' थिएटरमध्ये मीं पुनः ऐकली. ती इतकी रसपूर्ण, तादात्म्य निर्माण करणारी, अतएव श्रोत्यांना भावनेनें बांधून टाकणारी झाली कीं, गर्दीनें भरलेलें थिएटर पूर्णपणें शांत व निःशब्द होतें. अशा गायनाला टाळ्या पडण्याऐवजीं, त्यानें नेहमीं गाढ शांतता निर्माण होते. यालाच भावनेशीं समरस होणें, देहभाव विसरणें, तादात्म्य होणें असें म्हणतां येईल. त्याच रात्रीं खॉसाहेबांची जोगियांतील 'पियाके मिलनेकी आस' ह्या चिजेतील बिलपत व आलापी इतकी

परिणामकारक झाली कीं, पहिल्या रांकेपासून ते शेवटच्या बांकापर्यंत गाढ शांतता होती. इतके श्रोते मंत्रमुग्ध झाले होते. हिंदुस्थानांत संगीत शिकणाऱ्यांना आवाज कमावण्याचें महत्त्वच कळत नाहीं. कोणीहि भरड आवाजाचा मनुष्य चार बेसुऱ्या ताना मारायला व अर्थशून्य बडबड करायला शिकला कीं, गवई म्हणून त्याच्यावर शिकका बसलाच. अशा भरड आवाजाचे बरेच बेसुरे गवई महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरीं आज कलावंत मंडळींत मधुर व सुरेल आवाजाच्या स्त्रियांना आपलें फुटकें तुटकें गाणें शिकवून उत्तम गवई म्हणून मिरवीत आहेत. सच्च्या नाण्यांच्या अभावीं असलींच खोटीं नाणीं बाजारांत असावयाचीं ! या कलावंत मंडळींत गवयांची साथ करणारे उत्तम सारंगी वाजवणारे आहेत. त्यांनींच मनावर घेऊन या स्त्रियांना नुसती सारंगी वाजवून गावयाला शिकविलें, तर किती तरी सुरेल, रसपरिपोषक व अस्सल गाणें ऐकावयाला मिळेल. परंतु ते मनावर घेतील तेव्हां खरें ! अब्दुल करीमखॉ-सारखे सुरेल गवई, सवाई गंधर्वासारखीं बिनआवाजाचीं माणसें सुरेल करूं शकतात, इकडे त्यांनीं लक्ष द्यावें. असल्या भरड आवाजाच्या गवयांमुळेच गवई म्हटला म्हणजे सर्वसाधारण मनुष्य जरा दचकतोच ! परंतु अब्दुल करीमखॉ-सारखीं सुरेल माणसें होती म्हणूनच आमच्या संगीताचा कांहीं बोज राहिला होता. पाश्चात्य देशांत वाईट आत्राजानें गाणारा गायक कधीहि पचला जावयाचा नाहीं. तिकडे आवाज तयार केल्याबद्दल ख्याति असलेले गायक व गायिका किती तरी आहेत. आपल्या आवाजाचा स्वाभाविक गुणधर्म ओळखून त्याला पचेल, त्याला झेपेल, तें गायन शिकणारे आपल्याकडे किती सांपडतील ?

अब्दुल करीमखॉचें गाणें मी १९१३ सालीं प्रथम ऐकलें. त्यावेळीं ते ऐन तारुण्यांत होते. दोन तंत्रोरे शिष्य वाजवीत आहेत, पेटीचा नुसता स्वर चालू आहे, एक बालशिष्य सीधा पण टंगदार ठेका धरून आहे, आणि मध्यें किड-किडीत पण शामल वर्णाची, मोठ्या व पाणीदार डोळ्यांची खॉसाहेबांची स्वारी बसलेली !—अशा थाटांत त्यावेळीं त्यांच्या मैफली रंगत असत. गवई या नांवाला किंवा पेशाला शोभेलसें भारदस्त व पुष्ट असें शरीर त्यांचें नसलें तरी पाणीदार डोळ्यांनीं व सस्मित वदनानें ते उत्तम कलावंत म्हणून शोभत असत. तंत्रोन्याशीं आपल्या गळ्यांतील मधुर, स्वच्छ पण भरदार आवाज मिळवल्यावर पहिल्या प्रथमच त्या मोहक व सुरेल आवाजाची पकड श्रोत्यांवर बसत असे. सर्व तऱ्हेच्या

संगीताचे मानकरी

जनसमुदायांत अत्यंत प्रचारांतील पण रंजक रागांतील चिजेला ते शांतपणें सुरवात करीत. त्यांची बिलंपत उत्कृष्ट व आल्हाददायक बिलंपतीचा आदर्श असे. त्यांनीं मंद्र व मध्य सप्तकांतील मींड व घसीट घेऊन काढलेले स्वर ख्याल-गायनाच्या कलात्मक नियमांना अनुसरून सुरेल व मधुर असल्यामुळें रागाचें वातावरण ताबडतोब निर्माण होई. ख्यालगेय राग अत्यंत गंभीर व उदात्त प्रकृतीचे असल्यामुळें वातावरणहि तसेच गंभीर होई. त्या मिंडेबरोबर व स्वरांच्या हेलकाव्याबरोबर रसिकांच्या वृत्तीहि हेलकावे घेऊं लागत. त्या सुरेल स्वरांचें आकुंचन व भरणा करून (modulation) ख्यालसारख्या शास्त्रीय मानल्या गेलेल्या गायनांतहि नैसर्गिक रंजनावरोबर रसपरिपोषहि करतां येतो, हें खोंसाहेब आपल्या गायनांत प्रत्यक्ष करून दाखवीत. रागांतील प्रमुख स्वरांवर ठरून, सूक्ष्म किंवा स्थूल मानानें ते स्वर लावून, त्यांच्यावर आंदोलनें घेऊन, रागाची प्रकृति ते स्पष्ट करीत. मंद्र निषादावरून मध्य षड्जावर किंवा मध्य निषादावरून तार षड्जावर ते घसीट घेऊन सुरेलपणें जात, किंवा एकदम उडी मारून षड्जावर साफ मिळून जात, तेव्हां श्रोत्यांना अत्यंत आल्हाद होई. त्यांचा आवाज षड्जावर असे, तेव्हां एकाच वेळीं तीन तंत्रे वाजत आहेत असा प्रत्यय येई. खोंसाहेबांच्या बिलंपतींत स्वरांचे रंजक संवाद फार असत. सुरेल, मधुर स्वर नाजुकपणें किंवा भरदारपणें लावणें, स्वरांतून मींड घेऊन झालेली स्वरांची उपज खोंसाहेबांच्या स्थायी गाण्यांत असल्यामुळें व अशाच पद्धतीनें ते तिन्ही सप्तकांत सहल करीत असल्यामुळें त्यांची बिलंपत वैचित्र्यपूर्ण असे. तार सप्तकांत गेल्यावर त्यांचे स्वर इतके नाजुक व सुरेल लागत कीं, आंगावर रोमांच उभे रहात. मृत्युपूर्वी कलकत्यास गेले असतांना एक अतिशय म्हातारे गवई त्यांचें गाणें ऐकावयास मुद्दाम आले होते. खोंसाहेबांची अत्यंत सुरेल बिलंपत चालू असतांना त्यांच्या अंगावर कांटा उभा राहिला व ते मोठ्यानें म्हणाले, “ऐसा सुरेला गवैया बसोसे सुन रहा हूं! देखो, मेरे बाल खडे हो गए हैं!” त्या सप्तकांत कित्येकदां त्यांचा स्वर आतां तुटतो कीं काय अशी भीति वाटे. पण दमश्वास भरपूर असल्यामुळें स्वर तुटत तर नसतच, परंतु तार सप्तकांतील धैवतापर्यंत ते सहज जाऊन येत. एकदां ब्लॅड्हेट्स्की लॉजमध्ये झालेल्या जलशांत आपल्या आवडत्या ‘पूरिया’ रागाची बिलंपत अशाच पद्धतीनें अर्धा तास करून त्यांनीं रसिकांच्या वृत्ती धुंद करून टाकल्या होत्या. “जिंदगीभर इस पूरियाको गा रहा हूं, मगर अभीतक मेरा पेट पूरा भरता नहीं!” असें ते नेहमीं या रागा-

संबंधी म्हणत तें उगीच नव्हे. त्यांच्या गाण्यांत गमकांचें प्राचुर्य असे. गमकें सुरेल, भरदार, पिळवटून निघालेलीं असत. त्यांची तानहि बहुशः गमकयुक्तच असे. हाताच्या फटक्याबरोबर जाणारी मधूनच घेतलेली एखादी गमकयुक्त तान घेऊन जेव्हां चिजेचें तोंड म्हणून ते समेवर येत, तेव्हां श्रोतेहि खूप होऊन ' हां ' म्हणून समेला सम देत. मधून मधून आलाप व गमकयुक्त ताना ते आलटून पालटून घेत असत. त्यांच्या तानेंत अल्लादियाखॉसाहेबांची अवघड वैचित्र्यपूर्ण रचना नसे. ती सरळ असे. ख्याल-गायकीचीं चारहि अंगें (अस्ताई, अंतरा, आभोग आणि संचार) गातांना पुष्कळदां ते विशद करून दाखवीत. पूर्वपरंपरेला व शास्त्र-नियमांना धरून त्यांचें गायन असूनहि तें भावनापरिपोषक असे. इतकेंच काय, पण भावनेनें गाण्याचा त्यांचा कटाक्ष असे. या विशिष्ट पद्धतीमुळें ते समाजाच्या सर्व थरांमध्ये आवडते गायक होऊन बसले होते. दाक्षिणात्य पद्धतीतील बरेच राग खॉसाहेबांना येत असत. ' सरगमे ' वरील त्यांचें प्रभुत्व ऐकून म्हैसूर दरबारांतील प्रख्यात तंतकार ' विणाशेषणा ' यांनीं खूप होऊन एक कंठा खॉसाहेबांना बक्षिस दिला होता. त्यांच्या घराण्यांतील चिजा आकर्षक व रसोत्पादक आहेत. चिजेचा नुसता मुखडा ऐकल्यावरच मनुष्य खूप होतो. करुण व शोकरसप्रधान (भीम-पल्लासी, मुलतानी, पूरिया, जीवनपुरी, आसावरी, ललत, तोडी, जोगिया) रागांवर खॉसाहेबांचें विशेष प्रभुत्व असे. त्यांच्या घराण्याच्या विशिष्ट बानीचा त्यांच्या गायनावर इतका विलक्षण परिणाम झाला होता कीं, भूपाली, शुद्धकल्याणा-सारखे रागसुद्धां त्यांचा गळ्याच्या मुशींतून करुण स्वरूप घेऊनच बाहेर पडत. त्यांची ' मौंदर बाजे ' ही रेकॉर्ड ऐकून पहावी. कै. भाटेबुवा सांगत कीं, मिरजेला एकदां रहिमतखॉचें गाणें संपल्यावर अब्दुल करीमखॉ भैरवी इतकी सुंदर गायले कीं, रहिमतखॉसुद्धां त्या भैरवीनें गहिवरले. रंगभूमीवर रसपूर्ण गायलें पाहिजे, असें खॉसाहेब जलशांतून नेहमीं सांगत असत. जलशांमध्ये नाटकांतील ' मूर्तिमंत भीति उभी ', ' उगिच कां कांता ', ' नच सुंदरि करूं कोपा ', ' दे हाता ' हीं पदें स्वतः रसपूर्ण म्हणून दाखवीत असत. एके काळीं स्वतः कै. केशवराव भोंसले ' मूर्तिमंत ' हें पद कसें कडक गात असत याची तंतोतंत नक्कल खॉसाहेब करून दाखवीत, व हें पद गातांना श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून अश्रु काढण्याकरतां तें किती करुण व विदारक कंठानें म्हणावयास पाहिजे हेंहि ते प्रत्यक्ष गाऊनच दाखवीत. यावेळीं सुरेलपणाबरोबर स्वरांचा भरणा व आकुंचन करून भावना कशी निर्माण करतां येते, याचें

संगीताचे मानकरी

प्रात्यक्षिकच ते करून दाखवीत. दुर्दैवाने रंगभूमीवरील आमच्या नटांनी खोंसाहेबांसारख्या गवैयाच्या या कसबाकडे पूर्ण दुर्लक्ष तर केलेच, पण पुष्कळदां या महत्त्वाच्या गोष्टीची त्यांनी टवाळीहि केली. याला अपवाद फक्त खोंसाहेबांचे शिष्य म्हणजे सवाई गंधर्वच होते. ते आपल्या गुरुजींच्या या 'तरकीबी' चें महत्त्व ओळखून रंगभूमीवर गात असत. या रसपूर्ण गायनाचा आस्वाद ते स्वतःहि घेत व आपल्या श्रोत्यांनाहि घ्यायला लावीत. यांतील 'नच सुंदरि' व 'उगिच कां कांता' या गाण्यांच्या खोंसाहेबांच्या रेकॉर्ड्स हल्लीं उपलब्ध असल्यामुळे वाचकांना या गोष्टीचा आस्वाद, विशेषतः 'नच सुंदरि' या रेकॉर्डमध्ये घेतां येईल. वर उल्लेख केलेल्या कलकत्यांतील जलशांत हजारों लोकांत खोंसाहेबांनी सुरेल गायनासंबंधी मोठे सार्थ उद्गार काढले होते. ते असे: "हिंदुस्तानसे सुवर्ण और सुर बाहर जा रहे हैं! क्या उन्हें कोई वापस लाएगा?"

चिजेचे बोल सार्थ उच्चारण्याऐवजी भावनापूर्ण स्वरांनी युक्त असे खोंसाहेब चोलतात. त्यांची 'पिया बिन नहीं आवत चैन' ही तुंबरी सुरेल व भावपूर्ण तुंबरीचा उत्तम आदर्श म्हणून अभिमानाने सांगतां येईल. कितीतरी वेळां मी त्यांची ही तुंबरी ऐकली असेल. पण दर वेळीं तिच्यांत नवीनच 'लुत्फ' ऐकावयाला मिळते. तुंबरी गातांना ती सुरेल मीडयुक्त स्वर, भरदार किंवा नाजूक आलाप, भावपूर्ण मुरकी किंवा खटका, कित्येकदां दाक्षिणात्य पद्धतीचा खटका या साधनांच्या साहाय्याने ते रंगवीत. तींत ताना असल्याच तर त्या लहान लहान असत. पुष्कळदां तुंबरींतील भावना रंगविण्याकरितां ते उपयुक्त अशा निरनिराळ्या रागांचा तींत मिलाफहि करीत, परंतु पुनः पहिल्या रागावर ते इतक्या सहज व मुलायमपणे परत येत कीं, त्या वेळीं 'आहाहा!' असे धन्योद्गार श्रोत्यांच्या तोंडून निघत. खोंसाहेबांची तुंबरी ऐकल्यावर ज्याचें अंतःकरण हललें नाहीं, असा श्रोताहि विस्त्राच असे. 'पिया बिन'ची रेकॉर्ड हल्लीं उपलब्ध आहे. मी वर वर्णन केलेल्या सर्व गोष्टी तींत असल्यामुळे, खोंसाहेबांच्या सर्व रेकॉर्डमध्ये तीच सरस असल्यामुळे, ती वारंवार ऐकण्यासारखी निघाली आहे. विशेषतः तिच्यांतील तार सप्तकांतील मध्यमापासून उलटी घेतलेली स्वरांची एक 'गिटकूडी' अत्यंत श्रवणीय आहे. या तुंबरींतील ती एक कलिजाला हात घालणारी जागा झाली आहे. या तुंबरीप्रमाणे 'गोपाल मेरी करुणा' हे भजनहि ते फारच उत्तम गात. या भजनाचीहि रेकॉर्ड अतिशय सुंदर आली आहे. रागदारी चिजांमध्ये 'मौंदर बाजे' ही 'शुद्ध कल्याण'मधील चीज त्यांनी उत्तम

गाऊन तींत बिलंपत फारच सुरेख केली आहे. खॉसाहेब श्रोते पाहूनच रागाची व चिजेची निवड करीत. कुठल्या तरी पांच सुरांचा क्लिष्ट राग काढून, तासभर त्याच त्याच तानांनी तो खूप पिसून, श्रोत्यांचा अंत पहात, आपल्या विद्वत्तेचें नसतें प्रदर्शन ते करीत नसत. गायनाचा मूळ हेतु रसपरिपोष व तादात्म्य निर्माण करणें हा आहे, हें पूर्णपणें ध्यानांत ठेवून खॉसाहेब गात असत. त्यामुळें श्रोते त्यांच्यावर खूप असत. महाराष्ट्रांत ठिकठिकाणीं सर्व दर्जांच्या व वर्णांच्या लोकांमध्ये रागदारी संगीताची आवड निर्माण करणारे जे कांहीं थोडे गायक होऊन गेले त्यांत खॉसाहेबांचा प्रामुख्याने उल्लेख करावासा वाटतो. १९३० सालच्या नंतर जलशां-मधून कर्नाटकी पद्धतीनें 'सरगम' करण्याची नवीन कल्पना त्यांच्या डोक्यांत शिरल्यामुळें वेळींअवेळीं प्रत्येक चिजेंत ही 'सरगम' करून ते मैफलींत रसभंग करीत, व अशा रसमय वातावरणाला संगीतशाळेंचें किंवा संगीत चर्चेचें (academic) स्वरूप ते आणीत असत. कित्येकदां तर भान न राहून 'उगिच कां कांता' सारख्या करुणरसपूर्ण पदांतहि अशी 'सरगम' करून रसभंग करीत, व आपणच एके काळीं रंगभूमीवर रसपूर्ण गावें कसें हें कटाक्षानें सांगितलेलें तत्त्व आचरणांत न आणतां स्वतःच तत्त्वच्युत होत. याचा पुरावाच हवा असल्यास वाचकांनीं त्यांची वरील गाण्याची व 'पिया बिन नहीं आवत' या ठुंबरीची 'सरगम' युक्त रेकॉर्ड्स ऐकावीं. ती सरगम कितीहि चांगली असली, तरी तिच्यामुळें रसभंग होतो, हें खास! अर्थात् कित्येकदां श्रोत्यांच्या फरमाइशीकरतां ते 'सरगम' करीत, परंतु ती करीत असतांना तारतम्य व संयम राखीत वसत, एवढीच वाईट गोष्ट होती. परंतु त्यांची 'सरगम' ऐकतांना स्वरांच्या शब्दोच्चारानुसार त्या त्या स्वरांचा बोधहि कानाला स्पष्ट होत असे. हल्लीं पुष्कळसे गायक 'सरगम' करतात, पण हा स्वरांचा स्पष्ट बोध त्यांच्या सरगमींत न झाल्यानें ती केवळ 'पोपटपंची'च ठरते. बडे गुलामअल्ली, पटवर्धनबुवा यांची सरगम या पोपटपंचीप्रमाणेंच आहे. खॉसाहेबांच्या गायनामध्ये दुसरा महत्त्वाचा दोष म्हणजे तंताच्या साथीचा अभाव. त्यांच्या गायनाला सारंगीची साथ कितीतरी शोभून दिसली असती. परंतु हार्मोनियमसारखें टराविकच स्वर बोलणारे वाद्य ते साथील घेत असत. खॉसाहेबांसारख्या बावीस श्रुतींहून अधिक श्रुति मानणाऱ्या व गायनांत त्या लावणाऱ्या गवयालाहि खड्या सुरांच्या पेटीची साथ कशी चालत होती, हें मला नेहमीं गूढ पडे. ह्याच्या उलट मला मंजीखॉसाहेबांचें नुसत्या दोन तंत्रांच्याच्या स्वरांवरचें गाणें जास्त युक्त व तत्त्वपूर्ण वाटे.

संगीताचे मानकरी

खौसाहेब असल कलावंत असल्यामुळे जातिभेद पाळित नसत. त्यांच्या शिष्यांत सवाई गंधर्व, बेहरेबुवांसारखे ब्राह्मण आहेत, तर कपिलेश्वरीबुवा, सरनाईक, सुरेशाबू यांच्यासारखे ब्राह्मणोतरहि आहेत. ध्यानांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही आहे की, आपल्या ब्राह्मण विद्यार्थ्यांच्या मेहनती व कष्टाळू स्वभावावर खौसाहेब जितके खूप असत तितके त्यांच्या नम्र व विनयपूर्ण वागणुकीवरहि ते खूप असत. खौसाहेबांच्या ब्राह्मण विद्यार्थ्यांविषयांच्या आदराबद्दल वैप्रम्य वाटून त्यांच्या बंधूंचीं मुलें मुद्दाम गाणें शिकण्याकरतां मिरजेला आलीं. परंतु त्यांची उद्धट व 'बद्धतमीज' वर्तणूक पाहून खौसाहेबांनीं त्यांना घरांतून घालवून दिलें. हीं मुलें त्यांच्यासमोर पानतंत्राखू खात, व त्यांचाच हुक्का त्यांच्यासमोर बसून घेटीत पीत. खौसाहेबांनीं कितीतरी शिष्य तयार केले आहेत. कितीतरी सनई बाजवणाऱ्यांना तालीम दिली आहे. तंत्रोरे, सतारी उत्तम तयार करणारे मिरजेचे प्रख्यात मेस्त्री हुसेनखौ यांना खौसाहेबांनीं तीं वाद्यें सुरेल व मधुर करीं करावीत याबद्दल अनेक प्रयोग करतांना साहाय्य केलें आहे. तसेंच तबल चाली व थापील सारखा सुरेल लागण्याकरतां काय करावें लागतें याचेंहि व्यावहारिक ज्ञान त्यांना फार होतें. खौसाहेबांच्या गाण्याच्या वेळीं त्यांचे तंत्रोरे इतके एकजीव बोलत कीं, कोणालाहि गाण्याची स्फूर्ति होत असे. इतके सुरेल व सारख्या जवारीचे तंत्रोरे दुसऱ्या कोणा गवयाजवळ क्वचित्च मल्ल ऐकावयाला मिळाले.

तयारीकडे व तानजाजीकडे त्यांचें फारसें लक्ष नसे. करुण, शोक व शांत रसावर त्यांचें विशेष प्रभुत्व असे. त्यांचें गाणें रडवें आहे, असा कित्येक गवई त्यांच्यावर आक्षेप घेत असत. त्यांच्या विशिष्ट 'बानी' कडे लक्ष दिल्यास हा आक्षेप बराच सौम्य ठरेल. उलट आम्ही असेंच म्हणूं कीं, त्यांचें गाणें शास्त्रशुद्ध असूनहि रसपरिपोषक होतें. विलंबित लयप्रधान व आलापगेय राग (आसावरी, जीवनपुरी, जोगिया, ललत, दरबारी कानडा) ते फारच उत्तम गात असत. त्यांच्याइतकी सरस तुंबरी गाणारा गवयांमध्ये दुसरा तोडीचा गवई म्हणजे खौसाहेब फैयाजखौच ! एक स्वरमाधुर्यानिं तुंबरी रंगवी, तर दुसरा स्वरमाधुर्य व सार्थ शब्दोच्चारानीं रंगवितो. मराठी नाटकांतील पदें मुसलमान गवयांमध्ये सरस व समजून म्हणणारे अब्दुल करीमखौ व मंजीखौ हे दोघेच ! खौसाहेबांनीं मुंबई येथें 'आर्य संगीत विद्यालय' तीन वर्षे चालविलें होतें; परंतु प्रकृतीच्या

अस्वास्थ्यकरितां त्यांना तें बंद करावें लागलें. क्लेमंटसाहेबांनीं काढलेल्या ' फिल हारमॉनिक सोसायटी ' चे ते सभासद होते. त्यांनीं नोटेशन देऊन कांहीं चिजा छापल्या होत्या. त्या पौर्वात्य व पाश्चिमात्य अशा दोन्ही पद्धतींत छापल्या होत्या. प्रचलित नोटेशन-पद्धतीनें गायकाला विशेषसा फायदा होणार नाहीं, असें त्यांचें स्पष्ट मत होतें. हिंदुस्थानी संगीत गुरुमुखांतूनच ऐकून शिकल्यास उत्तम येतें, असें त्यांचें अनुभवान्तीं मत झालें होतें. गायनाप्रमाणें ते जलतरंग, बीन व तबला उत्तम वाजवीत. त्यांची बीनाची रेकॉर्ड आहे. मृत्युपूर्वी बरीच वर्षे स्वर गळ्यानें लावीत असतांना त्या स्वराबरोबरच ऐकूं येणाऱ्या श्रुतीचा अभ्यास ते खूप करीत असत. या गोष्टीचा त्यांनीं ध्यासच घेतला होता. आणि या नादांत मैफलींत एकच स्वर निरनिराळ्या मानानें लावून त्या श्रुति ऐकण्याचा प्रयत्न करण्यांत गुंग होऊन ते आपल्यासमोरील श्रोत्यांना विसरून जात असत. त्यांच्या या प्रयोगावर त्यांचे स्नेही, नगरचे श्री. रानडे वकील, यांनीं 'ज्ञानप्रकाश'मध्ये लेख लिहून बरीच उपयुक्त माहिती दिली आहे. श्रुति ह्या मानवी कल्पनेनें अगर गणिती हिरोबानें निश्चित झाल्या नसून त्या निसर्गसिद्धच आहेत, हें या सतत श्रवणाच्या अनुभवानें त्यांनीं सिद्ध केले. गळ्यानें तंत्रोऱ्यावर पडून लावून नंतर तंत्रोरा बंद करून पुनः नुसताच गळ्यानें तो स्वर लावतांना आपल्याच गळ्यांतून त्या स्वराचा गांधार त्याच वेळीं कसा ऐकूं येतो, निपाद लावतांना मध्यम, व ऋषभ लावतांना पंचम कसा ऐकूं येतो, हें त्यांनीं प्रत्यक्ष प्रयोग करून दाखविलें. तंतुवाद्याच्या आधीं मनुष्य आपल्या आवाजानें गात असल्यामुळें त्यानें आपल्या आवाजांतच अगोदर हे स्वर जाणले असले पाहिजेत, असें त्यांचें अनुमान त्यांनीं श्री. रानड्यांना प्रयोग करून दाखविलें. हा प्रयोग अनुभवसिद्ध झाल्यानंतर ते सद्गदित होऊन रानड्यांना म्हणाले, 'पहा बरें, हें जर तुम्ही कोणाला सांगावयाला गेलांत, तर तुम्हांला व मला लोक वेड्यांत काढतील. परंतु परमेश्वराची इच्छा होती कीं, जो सिद्धांत इतके दिवस माझ्याजवळच होता तो तुमच्यापुढें मांडून मला तुमच्या सर्वांची श्रुतीच्या निसर्गसिद्धतेबद्दल प्रत्यक्ष प्रयोगानें खात्री करतां आली. मी गेल्यावर यासंबंधानें तरी माझें नांव घ्याल. एकदां तंत्रोऱ्याबरोबर स्वर मिळविला असतां मला वाकीच्या श्रुति बरोबर लावण्या-करतां तंत्रोऱ्याच्या साथीची वस्तुतः मुळींच जरूरी नसते. प्रत्येक स्वर बरोबर लागला आहे कीं नाहीं, हें मला माझ्या आंतल्या संवदनेनेंच समजतें. प्रत्येक स्वराचे वेळीं माझ्या हृदयांत एका विशिष्ट ठिकाणीं हालचाल होते आणि ती

संगीताचे मानकरी

जोंपर्यंत झाली नाही तोंपर्यंत तो स्वर नक्की लागला नाही, व ती होऊं लागली म्हणजे तो लागला, असें मी समजतों. आणि माझा स्वर बरोबर लागला म्हणजे श्रोत्याला तो हृदयस्पर्शी वाटतो. ह्यामुळेच तर माझा असा भरंवसा आहे कीं, नेहमींच्या बाराच काय, पण त्याव्यतिरिक्त पंधरा श्रुति, असे सत्तावीसचे सत्तावीस स्वर, मी वेगवेगळ्या दिवशीं वेगवेगळ्या वेळीं अगदीं तेच ते नक्की दाखवून मी माझ्या सिद्धांताविषयीं कोणाहि स्वरज्ञानी माणसाची अगर एखाद्या परीक्षक कमिटीची खात्री करून देण्यास तयार आहे. पुष्कळ गवई बारा स्वरांखेरीज असलेले बाकीचे संगीतोपयोगी स्वर मानण्यास तयार नाहीत. कांहींनीं तर ह्या कल्पनेविरुद्ध बंडच पुकारले आहे. त्यांना असें वाटतें कीं, थोडा जास्त कोमल गांधार तो अति कोमल गांधार, व थोडा जास्त तीव्र गांधार तो तीव्रतर गांधार. त्यांना ह्या स्वरांची ओळखच नाही. खुद्द मुरादअहल्लीखॉं बीनकार ह्यांनीं मला एकदां खाजगी संभाषणांत असा प्रश्न केला होता कीं, 'मी तोडी वाजवीत असतांना माझा गांधार कधीं चांगला लागतो, आणि कधीं कधीं चांगला लागत नाही, असें माझें मलाच वाटतें. याचें कारण काय?' तेव्हां त्यांना मीं म्हटलें होतें कीं, 'आपण माझेपेक्षां वयानें मोठे, आणि आपला अभ्यासहि जास्ती. आपण मला हा प्रश्न विचारतां? मीं काय याचें उत्तर द्यावें? आपणच विचार करून पहा.' अशी चांगल्याचांगल्यांची स्थिति. तेव्हां श्रुति झूट आहेत असें मानणारा खुद्द गायकवादकांमध्ये एक मोठा पक्ष असावा यांत आश्चर्य काय? ज्या ज्या रागांमध्ये जी जी श्रुति असायला पाहिजे ती ती गवयाच्या गळ्यांतून अगर वादकाच्या वाद्यांतून निघाली म्हणजे श्रोत्यांनीं 'काय गांधार बोलतो आहे, काय निपाद लागतो आहे' असें म्हणावें, गायक-वादकांनीं 'अच्छी लागती है' असें मानावें म्हणजे आटोपलें. परंतु तो स्वर एकदां चांगला कां लागला, पुन्हां कां लागला नाही, ह्याचा विचार करण्याच्या भानगडींत पडतो कोण! सारांश, संगीतोपयोगी स्वरांविषयींचें खॉंसाहेबांचें ज्ञान जितकें निश्चयाचें होतें तितकेंच निश्चयात्मक रीतीनें प्रत्यक्ष आपल्या आवाजानें तें पटवून देण्याची शक्तीहि त्यांच्यामध्ये अगदीं अलौकिक होती. श्रुतींचें नुसतें अस्तित्वच नव्हे तर अनेक रागांमध्ये त्यांचा निश्चित उपयोग व त्यायोगें रागाला येणारें अप्रतिम 'रंजकत्व' व 'रागत्व' सिद्ध करून देण्यास व साधकबोधकपणें प्रत्यक्ष प्रयोगानें समज-दारांची खात्री करून देण्यास ते सदैव सज्ज असत, असें श्री. रानडे वकील लिहितात.

खाँसाहेब अब्दुल करीमखाँ

स्वराविपर्ययीची (pitch) त्यांची स्मरणशक्तीहि विलक्षण तीव्र होती: एकदां त्यांनीं एक तंत्रोरा घेऊन तो सुरेल मिळविला. थोडा वेळ तो छेडला व गवसणींत घालून ठेवून दिला. दुसरे दिवशीं दुसरा तंत्रोरा घेऊन तोहि मिळविला व तो छेडूं लागले. नंतर आदल्या दिवशींचा तंत्रोरा गवसणींतून काढून छेडण्यास त्यांनीं सांगितलें. तो तंत्रोरा वाजूं लागल्यावर पहातात तों काय, दोन्ही तंत्रोरे एकाच स्वरांत इतके एकजीव होऊन वाजत होते कीं, जणुं काय ते दोन्ही नुकतेच मिळविले आहेत. हा प्रयोग पहाणारे थक्कच झाले ! काय ही तपश्चर्या केवढा हा गाढ व्यासंग !!

श्री. केसरबाई केरकर

केसरबाई आणि मोगुबाई यांचे गायन ज्यांनी ऐकले असेल, त्यांना हे खात्रीने पटेल की, अतरोलीवाले अल्लादियाखॉसाहेबांचे गाणे ह्या दोघीत निरनिराळ्या प्रकारे आज जिवंत आहे. खॉसाहेबांच्या शागीर्दीत गायिकांमध्ये केसरबाई अग्रेसर आहेत. आमच्या महाराष्ट्रीय गायिकांमध्ये कितीतरी जणी खानदानी गवयांच्या शिष्यिणी होऊन गेल्या, व आजहि त्यांतील कित्येक ह्यात आहेत. कै. भास्कर-बुवांच्या शिष्या श्री. ताराबाई शिरोडकर व हिराबाई पेडणेकर, नजरखॉच्या अंजनीबाई, नथ्यनखॉच्या बावलीबाई, अल्लादियांचे बंधु हैदरखॉ यांच्या मोगुबाई, लक्ष्मीबाई बडोदेकर, चंदाबाई नार्वेकर, बझेबुवांच्या तानीबाई, तुंगासानी, दत्ताबाई, बालकृष्णबुवांच्या दत्ताबाई, विलायतखॉच्या इंदिराबाई वाडकर, सरस्वतीबाई फातर्फेकर, श्रीमती नार्वेकर, महंमदखॉच्या बाळाबाई बांदोडकर, वहिदरखॉच्या हिराबाई बडोदेकर व मुन्नीबाई इत्यादि गायिका महशूर आहेत. हिंदुस्थानी संगीत जिवंत ठेवण्याचे श्रेय हदखॉ, हस्सूखॉ, निसारहुसेनखॉ, फैजमहंमदखॉ, नथ्यनखॉ, बाबा दीक्षित, देवजीबुवा, जोशीबुवा, बालकृष्णबुवा, रामकृष्णबुवा वझे, भास्करबुवा बखले, अब्दुल करीमखॉ, विष्णु दिगंबर पलसकर, पटवर्धनबुवा, सवाई गंधर्व इत्यादि गवयांकडे जसे जाते, तसेच त्यांच्या शिष्य-शिष्यिणींकडेहि जाते. वरील गवयांनी स्त्री, पुरुष, जात, पात हा भेद न ठेवता आपली कला आपल्या शिष्यांना आस्थेने शिकविली याबद्दल रसिक त्यांचे कौतुकच करतील. कित्येक दुराग्रही सोवळ्या कल्पनांना उराशी कवटाळणारे आकुंचित वृत्तीचे गवई अशा कलावंत स्त्रियांना गाणे शिकविणे कमीपणाचे मानतात व आपण 'सुशिक्षित व गरती स्त्रियांनाच' गाणे शिकवितो असा टेंभा मिरवितात. त्यांच्या कोत्या मनाची कीच करावीशी वाटते. वरील सर्व गायिकांनी कलेच्या प्रेमामुळे आपल्या धनाचा विनियोग चांगल्या चांगल्या वस्तादांकडून तालीम घेण्यांत खर्च केला. ज्यांनी कलेच्या व्यासांत तपे घालविली,

१ याहि दुईवाने नुरुखाच निधन पावल्या.

श्री. केसरबाई केरकर

त्या कलावंतिर्णीना कमी व हलक्या लेखणें, त्यांच्याकडे तुच्छतेनें पाहाणें, म्हणजे स्वतःकडे नसता मोठेपणा व पावित्र्य घेणें आहे. कला व विद्या यांच्या वातावरणांत जात-पात, स्त्री-पुरुष, असा भेद ठेवण्याचा काल गेला असून, आमची नवी पिढी अशा सोंवळ्या व आकुंचित विचारांपासून अलिप्त आहे, ही आनंदाची गोष्ट आहे.

वर उल्लेख केलेल्या स्त्रियांनीं गवयांच्या चरितार्थाची अडचण दूर करून त्यांच्या कलेचें रक्षण प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष रीतीनें केलें आहे. यावहल वास्तविक आपण त्यांचे आभारी असणें उचित आहे. बाबलीबाईनें गायनाच्या आवडीनें नश्वनखोंची उत्तम बडदास्त ठेवून इतकी उत्तम गायकी मिळविली कीं, तिच्या-पुढें गावयाला गवईसुद्धां कांपत असत. त्याचप्रमाणें केसरबाईंनींही अल्लारिया-खोंची तालीम, पुष्कळ पैसा खर्च करून व त्यांची खूप सेवा करून घेतली. आज त्यांच्या कलेमुळेंच त्यांचें नांव साऱ्या हिंदुस्थानभर झालें आहे. ख्यालाच्या गायकींत बाबलीबाई, अंजनीबाई, ताराबाई यांनीं पूर्वी जी कीर्ति मिळविली, तीच त्यांच्यानंतरच्या काळांत केसरबाईंनीं मिळविली आहे. ख्यालाची भारदस्त गायकी निसर्गतः स्त्रियांच्या नाजुक आवाजाला न पचणारी ! परंतु तिच्यांतसुद्धां प्रवीणता संपादून रसिकांकडून वाहवा मिळविणें ही सोपी गोष्ट नव्हे. त्याकरितां विलक्षण कलाप्रियता असावी लागते; तशीच चिकाटी व अविश्रांत व्यासंग-परायणताहि अंगीं असावी लागते. थोडीशी गायकी मिळाल्यावर ग्रामोफोन रेकॉर्डसच्या जोरावर कांहीं काळ नांव झालें म्हणजे अस्सल 'ख्यालिये' म्हणून मिरविणारे अहंमन्य गवई पुष्कळ आहेत. परंतु तपेंच्या तपें मेहनत करून निरनिराळ्या अस्सल वस्तादांकडून त्यांच्या घराण्यांच्या गायकी मिळविणें विलक्षण कलाप्रियतेशिवाय शक्य नाहीं. अर्ध्या हळकुंडानें पिवळे होणारे, तुटपुंज्या ज्ञानावर शेखी मिरविणारे गायकहि पुष्कळ आहेत. परंतु केसरबाई, बाबलीबाई, लक्ष्मीबाई ह्यांच्यासारख्या उभें आयुष्य कलेच्या व्यासंगांत, मेहनतींत घालविणाऱ्या गायक-गायिका किती आहेत ? द्रव्याची अनुकूलता, गाण्याला गळ्याची अनुकूलता असूनहि पुष्कळसे गायक व गायिका आपल्या ऐन उमेदींत कलेपासून पेन्शन घेतात, तेव्हां आश्चर्य तर वाटतेंच, पण त्यांची कींवाहि येते.

केसरबाई अत्यंत कलाप्रिय आहेत. आजच्या घटकेलासुद्धां त्यांची मेहनत चालू आहे. मेहनतीशिवाय गाणें व्यर्थ आहे. 'गातां गळा' अशी मुळीं म्हणच

संगीताचे मानकरी

आहे. मेहनतीच्या जोरावर केसरबाईंना आपल्या गाण्याची हटकून छाप पाडतां येते. हवेसारखी सहज, सर्वगामी व अवघड फिरत मेहनतीशिवाय येणें कठीणच ! बुद्धीच्या जोरावर कल्पनेनें एखादी फिरत जुळवितां येईल, पण ती गळ्यांतून काढण्यास तिला मेहनतीचीच गरज असते. मेहनतीशिवाय गळ्यावर म्हणूं तशी हुकमत गाजवितां येत नाहीं, तानेची स्वच्छ फिरत करतां येत नाहीं, मन मानेल ते स्वर हलवतां येत नाहींत. मेहनतीनें गळ्याची तयारी किती अचाट करतां येते, याचा उत्तम आदर्श म्हणजेच केसरबाई !

अल्लादियाखॉंसाहेबांकडे तालीम घेण्यापूर्वी त्यांनीं कै० रामकृष्णबुवा वझे, कै. भास्करबुवा ब्रखले, अब्दुल करीमखॉं व बरकतउल्लाखॉं यांच्याकडे तालीम घेतली होती, असें कळतें. पण आज मात्र त्यांचें गाणें अल्लादियाखॉंसाहेबांच्या घराण्याचें आहे. गुरुची एकनिष्ठेनें सेवा करून त्याची तबियत राखून केसरबाईंनीं विद्या संपादन केली.

डोकीवर पदर घेऊन उजव्या हातानें तंबोरा छेडीत असलेल्या केसरबाई, उजव्या बाजूस बाईंचे बंधु अथवा विष्णुपंत शिरोडकर तबल्यावर, डाव्या बाजूस अंमळ मागें मजीदखॉं सारंगीवर, अशा थाटांत त्यांची मैफल सुरू होते. अलीकडे स्वर भरण्याला तंबोरा-पेटी त्या घेऊं लागल्या आहेत. दोन तंबोरे, चित्रविचित्र हातवारे करणारा पेटीवाला, सारंगीवाला, आजूबाजूस 'माशाअल्ला', 'सुभानअल्ला' वगैरे उद्गारांची पेळींअवेळीं गैरात करून 'कल्लोळ' करणारी शिष्यमंडळी, जराशी विकट तान घेतली कीं ती अत्यंत 'मुश्किल' आहे असें म्हणणारे स्तुतिपाठक अशा लोकांमध्ये होणाऱ्या जाहिरातीवजा मैफलींची बाईंच्या जरूर तितक्याच साथीवर चाललेल्या साध्यासुध्या पण वैचित्र्यपूर्ण तयार संगीतांनं शोभलेल्या मैफलीशीं रसिकांनीं तुलना करावी. साथीची खरी मजा मजीदखॉं सारंगीवाला असतांना अथवा हल्लीं अमीरबक्ष असतांना ऐकावयास मिळते. या दोघांची साथ बाईंच्या गाण्याला संगत करणारी व रंग भरणारी असते. मजीदखॉंची सारंगी केसरबाईंच्या गाण्याबरोबर तितक्याच तयारीनें फिरत असते. ती त्यांचा सुरेल आवाज झांकून टाकत नाही किंवा मागें पुढें होत नाही. अगदीं सवंगड्याप्रमाणें बरोबर असते. मध्यंतरीं बाईं गात नसल्या कीं, त्यांनीं काढलेली आलापी किंवा तान मजीदखॉं त्यांच्याप्रमाणें हुबेहुब काढतात. सारंगीच्या साथीवर आमचें हिंदुस्थानी संगीत अत्यंत शुद्ध स्वरूपांत ऐकण्यास मिळतें. केसरबाई

श्री. केसरबाई केरकर

एकाच तंत्रोऱ्याच्या व सारंगीच्या साथीवर आपल्या मोठ्या व सुरेल आवाजानें किती उत्तम गातात तें ऐकण्यासारखें आहे. फाजील साथीच्या गोंगाटांत गाणाऱ्याच्या आवाजाचें निभेंळ स्वारस्य श्रोत्यांना चाखायला मिळत नाहीं. बेताच्या साथीचें केसरबाईचें भरपूर गाणें साथीच्या गोंगाटांत स्वतः बेतानें गाणाऱ्या गवयांना सडेतोड उत्तर आहे.

केसरबाईचा आवाज त्रायकांच्या मानानें जरा ढाला आहे. तो हिराबाईपेक्षा गोडीला कमी असला, तरी सुरेल असून त्याला उंची चांगली आहे. मेहनतीमुळें त्याला बांधेसुद्धपणा व गोलाई आली आहे. तीनहि सप्तकांतील स्वर त्या सहज सारख्या मापाचे व हंदीचे लावतात. या मुक्तकंठांतून निघालेल्या 'आकारांतील' स्वरांची उपज पहिल्या प्रथम श्रोत्यांवर पकड बसविते. त्यांच्या स्वर लावण्यांत अत्यंत सहजता व मेहनतीचें सौष्ट्र आहे. त्यामुळें त्यांची कष्टरहित बिलंपत, आलापी, तान अत्यंत आल्हाददायक वाटून श्रोत्यांच्या वृत्ति त्या स्वरालापांवर तरंगत हेलकावे खात असतात. अत्यंत मेहनतींनीं ही सहजता त्यांनीं कंठगत केली आहे. त्यांची आलापी अत्यंत सुरेल असते. तींत दोन दोन, तीन तीन, चार चार स्वर अनुक्रमानें आलटून पालटून हलविले जातात. तींत वैचित्र्यहि असतें. त्यांची आलापी अत्यंत श्रवणीय आहे. या आलापीनेंच त्या बिलंपत करतात. बरकतउद्दाराखांची तालीम असतांना त्या फारच सुरेख आलापत असत, असें त्या वेळच्या एका संगीततज्ज्ञ श्रोत्यानें मला सांगितलें आहे. १९३० सालीं मीं स्वतः रेडिओवरील त्यांचें गाणें ऐकलें आहे. त्यावेळीं मियाच्या मल्हारांतील आलापी बाईनीं इतक्या तऱ्हेतऱ्हेनें केली कीं, माझ्या मित्राच्या म्हणण्याची सत्यता मला ताबडतोब पटली. या आलापीमध्ये चिजेचें तोंड म्हणत म्हणत सहजपणें त्या समेदर येतात. त्यांची तान अत्यंत स्वच्छ, सहज व सुरेल असते. तिच्यांतील प्रत्येक स्वराचा बांधीवपणा व गोलाई अभंग असते. तींत घराण्याची त्रिकट व वैचित्र्यपूर्ण रचना असते. तानेचें जाणें येणें सपाट, सरळ नसतेंच. दोन दोन, तीन तीन स्वरांचे गट बांधून घेऊन, मधून मधून ते स्वरांनीं जोडून त्या ताना गुंफतात. कित्येक तानांत एकएक स्वर अनुक्रमें हलवून, एकादे वेळीं मध्य सप्तकांत ताना सुरू करून तार सप्तकांत जातात, तर पुन्हां खालीं येऊन दोन दोन, तीन तीन स्वरांच्या गुंडाळ्या करून वर जातात व पुन्हां खालीं येऊन चिजेचा मुखडा म्हणून समेला भिडतात. दुडकी तान त्यांची फार आवडती दिसते. तानेचा संचार मध्य व तार सप्तकांतील पंचम-

धैवतांपर्यंत सहज चालतो. तानेंतील वैचित्र्य हें त्यांच्या घराण्यांतील गायकीचें वैशिष्ट्य आहे. मंजीखाँप्रमाणें स्वरांची विलंपत लहान लहान आलापांतून, स्वरांतून स्वर अविच्छिन्नपणें बाहेर काढून केसरबाई करतात. धिम्या त्रितालांत किंवा आडा चौतालांत किंवा झपतालांत चिजा गाऊन त्या लयीच्या दुप्पट-चौपटींत फिरत करण्याची त्यांच्या घराण्याची पद्धत केसरबाईंच्या गाण्यांत उत्कृष्टपणें दिसून येते. शब्दांबरोबर स्वरांची उपज चालू असते. स्वर एकमेकांतून खेचले जातात. या घराण्यांतील चिजांचे बोल बांधगाऱ्यानें मुळांत ते सुंदर स्वराभरणांनीं खुलून दिसावेत या दृष्टीनें व बांधले आहेत. परंतु केसरबाईंचे उच्चार स्वच्छ किंवा मोहक नसल्यानें हीं शोभिवंत आभरणें फुकट जातात. याच्या उलट त्याच घराण्यांतील मंजीखाँच्या मोहक, स्वच्छ आणि सार्थ उच्चारांमुळे चिजांचे बोल स्वराभरणांनीं द्विगुणित सौंदर्यानें शोभत असत. केसरबाईंना स्वच्छ व सार्थ उच्चारांचें महत्त्व न कळल्यामुळे, किंवा त्यांच्या गुरूनें तें त्यांना कधींहि न पटविल्यामुळे, त्यांच्या गाण्यांत हा टळक व अक्षम्य दोष आजपर्यंतहि राहिला आहे. गायिकेची चीजच ऐकू आली नाही, तर श्रोत्यांनीं रसास्वाद कशाचा ध्यावयाचा ? आपली चीज कुणी उचलील अशी भीति तर या गायिकेला वाटत नसेल ना ? परंतु केसरबाईंनीं हें ध्यानांत ठेवावें कीं, चिजेचे नुसते बोल आले कीं, तिची गायकी थोडीच आली ? चिजेच्या चोरीची ही भीति निराधार आहे. त्यांच्या घराण्याच्या गायकींतील तिलककामोदांतील एका चिजेत (सुर-संगीत-रागविद्या) ‘ सुधवानी ’चा उल्लेख आहे, हें त्यांस माहीत आहेच. कारण ही चीज त्या गातात. गातांना त्या जशी ‘ सुधमुद्रा ’ ठेवतात, तशी ‘ सुधवानी ’ कां उच्चारीत नाहीत ? परंपरागत आलेल्या अशा चिजांची तालीम देतांना अल्लादियाखाँसाहेबांसारख्यांना त्यांतील ‘ सुधवानी ’चें महत्त्व कळू नये, हें त्यांच्या परंपरेच्या अभिमानाला शोभतें काय ? ‘ सुधमुद्रे ’बरोबरच ‘ सुधवानी ’ नसल्यामुळे आपल्या गायनांतील एका महत्त्वाच्या सौंदर्यास केसरबाई पारख्या झाल्या आहेत. या दोषामुळे बहुजनसमाजाला त्यांच्या गायनाचें आकर्षण वाटत नाही. अल्लादियाखाँचेच चिरंजीव मंजीखाँ शुद्ध वाणीनें गात होते, आणि खाँसाहेबांच्या पुढील पिढींतील फैय्याजखाँ शुद्ध वाणीनें गातात. खुद्द अल्लादियाखाँना मात्र वर्षानुवर्षे तालीम देतांना ही दृष्टि नसावी, ही आश्चर्याची गोष्ट आहे.

केसरबाईंच्या स्वर लावण्याच्या पद्धतींत माझ्या मतें, एक दोष असा आहे कीं, त्यांचे स्वर एकाच वजनानें व मापानें (volume) सतत लागतात; त्यांत

रसदृष्ट्या कमीजास्तपणा (modulation) नसतो, कित्येक रागांना आवश्यक असणारा गळ्याचा नाजुकपणा, हळुवारपणा, किंवा स्वरांचा सूक्ष्मपणा नसतो. रस निर्माण करण्यास किंवा छायाप्रकाशाप्रमाणे परिणाम घडवून आणण्याच्या दृष्टीने स्वर कमीजास्त वजनाने (volume) लावणे अत्यंत इष्ट व उपयोगी असते. केसरबाईंच्या वरचा षड्ज सूक्ष्म व स्थूल मानाने न लागतां फक्त स्थूल मानानेच लागतो. सहज व तयार तानक्रियेमुळे त्यांच्या गायनाने चमत्कृति निर्माण होत असली, तरी निरनिराळ्या मापांच्या स्वरांच्या आंदोलनालापाभावीं व पुष्कळदां लावून नये त्या रागांत अगदीं खडे ठोकल्याप्रमाणे स्वर (ललत, जीवनपुरी व मालकंसाच्या त्यांच्या नवीन रेकॉर्ड्स ऐकाव्या) लावल्यामुळे त्यांचे गाणे फार रुक्ष लागते. त्यांत रस मुळींच निर्माण होत नाही. रागांचे स्वरूपहि स्पष्ट होत नाही. त्याशिवाय स्वच्छ, मोहक व सार्थ उच्चारांच्या अभावींहि त्यांचे गाणे पुष्कळ वेळां यांत्रिक, तंत्राच्या आहारीं गेलेले, रटाळ व बेचव लागते. संगीताचा मूलभूत हेतूच त्या विसरतात.

त्यांच्या तानेमध्ये वैचित्र्य, बिकटपणा, सहजता हे गुण जसे प्रामुख्याने दिसतात, त्याचप्रमाणे सुंदरपणे समेवर येणे हा त्यांच्या घराण्याचा विशेषहि दिसतो. सम घेतल्यावर पुनः तान घेण्यास सुरवात करून निरनिराळ्या लयीने मध्य व तार सप्तकांत फिरत करून समेवर येणे म्हणजे त्यांच्या हातचा मळ आहे. आलाप करून अशाच पद्धतीने पाहतां पाहतां त्या अचूक समेवर उतरतात. इतकी त्यांची तनइत मोजमापाची व हिशेबी आहे. गाढ परिश्रमांचेच हें फळ आहे. आलापीत व तानेत सहजता, स्वरांचा बांधीवपणा, रचनासौंदर्य, विविधता हे सर्व गुण दमछाकीशिवाय कसे साध्य होतील ? समेवर येण्यापूर्वी आतां त्यांचा दम सुटतो कीं काय असे वाटते न वाटते तोंच सहजपणे श्वास न सोडतां त्या समेवर येतात, आणि लगेच वाढत्या तयारीच्या व पुष्कळ आवर्तनांच्या फिरतील सुरवात करतात आणि असा प्रकार सारखा चालू असतो. गाढ मेहनतीने आणि परिश्रमाने गळा तयार केला केसरबाईंनीच ! यामुळे रग्यालाच्या अवघड गायकींत त्यांनीं फिरतीचे कमाळीचे प्रावीण्य मिळविले आहे. एक एक, दीड दीड तास एखादा राग वैचित्र्यपूर्ण छेडून श्रोत्यांना त्या चकित करून सोडतात. मीं मंजीखींकडे त्यांचे गाणे ऐकले त्यावेळीं ' भीमपलास ' एक तास त्या अशाच वैचित्र्यपूर्ण गायत्या होत्या. भीमपलास, मालकंस, सिंधुरा, ललत,

संगीताचे मानकरी

गौरी, तिलककामोदासारखे प्रचलित पण रंजक राग त्या फार तयारीने व शुद्ध गातात. अलीकडे कांहीं रागांतील त्यांच्या रेकॉर्ड्स् उपलब्ध झाल्या आहेत, त्या वाचकांनी अवश्य ऐकाव्यात. सर्वसाधारणपणे यांतील बिलपत जरी पकड घेत नसली, तरी आलापी व तन्हेतन्हेची फिरत फारच उठावदार झाली आहे. केसरवाईच्या बऱ्याच मैफली ऐकून व त्यांच्या रेकॉर्ड्स्हि ऐकून मला वाटते की, त्यांचे गाणे द्रुतालाप व तानेचे सट्टे मुरू झाले म्हणजेच जरा रंगू लागते. त्यांच्या तयार तानेमुळे चमत्कृति खूप निर्माण होते. पण ते गाणे तादात्म्य निर्माण करू शकत नाही, श्रोत्यांना देहभान विसरावयास लावत नाही. त्यामुळे मैफलीतून उठल्यावर त्या गाण्याचे गोड गुंजन कानांत गुणगुणत रहात नाही. श्रोत्यांस चुकल्या चुकल्यासारखे वाटत नाही. अन्य व्यवसाय चालू असतांना मध्येच त्या गाण्याची आठवण होऊन ते व्यवसाय थंबवून रहात नाहीत. थोडक्यांत सांगावयाचे म्हणजे अंतःकरणाची पकड घेणारे गाणे केसरवाईचे नाही. या तानवर्जात रसोत्कटतेपेक्षा गळ्याची करामतच अधिक दिसते. तीत जेव्हा रागनियम पाळले जातात, तेव्हा बुद्धीची करामत चांगली दिसते. रागनियम तुडविले जाताच तेथे नुसतीच गळेवाजी दिसते.

वसंतवहार, काफी कानडा, नटविहाग, सावनीकल्याण, ललितागौरी, हेमनट, मारू विहाग, मियाचा मल्हार, नायकी कानडा, खोकर, वसंतकेदार यांसारखे मिश्र व अनवट रागाहि केसरवाई गातात. अलीकडे कांहीं मैफलीत त्यांचे खोकर, सावनीकल्याण, हेमनट, काफी कानडा, मारू विहाग मला वारंवार ऐकावयाला मिळाले आहेत. गळ्याची तयारी अजून कायम आहे, व आवाजहि या वयांत अगदी निर्मळ आहे. वरील राग गातांना, विशेषतः काफीकानडा, मारू विहाग यांमध्ये, रागाचे स्वरूप शुद्ध रहात नसे. आगिया रागांच्या रेकॉर्ड्स्हि (काफी कानडा : 'सुखकर आई' : ब्रॉडकास्ट कंपनीचे रेकॉर्ड; आगिया मारू विहाग : हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनीचे रेकॉर्ड) उपलब्ध असल्यामुळे वाचकांना त्या ऐकूनच माझा आक्षेप पडताळून पहाता येईल. त्या रेकॉर्ड्स्मधील काफीकानड्यामध्ये कानड्याचे अंग दिसत नाही. आणि मारू विहागमध्ये शंकरा भूपालीचे अंग तानेत फार वेळां आले आहे. त्याप्रमाणेच जीवनपुरीमध्ये चिजेचे तोंड म्हणण्यापूर्वी जो एक विशिष्ट स्वरसमूह त्या वारंवार घेतात त्यांत अवरोहांत कोमल धैवत वर्ज करून त्या तोंड म्हणून समेवर येतात; तेथेहि रागिणीचा तोंडवळा साफ

श्री. केसरबाई केरकर

बदलून, ही जीवनपुरीच आहे कीं काय याची शंका येते. धैवत हा स्वर तर या रागिणीचा प्राणस्वर आहे. तोहि हळुवारपणें आंदोलित लावावयाचा असतो. हा जीवनपुरीचा विशिष्ट धैवतहि त्यांना बरोबर लावतां आला नाही. त्यामुळें या रागिणीचें मूळचें सौंदर्य व हळुवारपणा केसरबाईंच्या गाण्यांत प्रतीत होत नाही. त्यांच्या ललितांतील खड्या धैवताचा, मालकंसांतील खड्या निषादाचा दर्जा तर चुकीचा आहेच, पण तो कर्णकटुहि आहे. रेकॉर्डस् देतांना केसरबाईंनीं दूरवर विचार करून, आपलें नांव व कीर्ति ध्यानांत घेऊन, जबाबदारीनें या रेकॉर्डस् दिल्या आहेत असें वाटत नाही, ही त्यांतील खेदजनक गोष्ट आहे. याची विस्तृत चर्चा मुंबईच्या 'मौज' साप्ताहिकांत 'शुद्धसारंगां'नीं त्यावेळीं विस्तारानें केली आहे, तिकडेहि वाचकांचें लक्ष मी वेधूं इच्छितों. एकंदरीत केसरबाईंच्या तयार गळ्याला रागनियमांचें वळण असतें, स्वरसौंदर्याची दृष्टि असती, तर त्या एक विदुषी व असामान्य गायिका म्हणून अजरामर झाल्या असत्या. इतकीं वरें तालीम देतांना त्यांच्या गुरूंनीं रागरागिणींच्या नियमांचें सुस्पष्ट ज्ञान त्यांना दिलें नसावें. याचा पुरावा केसरबाईंच्या वरील रेकॉर्डस्नींच दिला आहे. त्यांच्या गुरुभगिनी मोगुबाईंची 'जयभारत' मधील नायकी कानड्याची रेकॉर्ड (मेरो पीया) ऐकतांना त्यांतील शुद्ध धैवताचा व एकदां आंदोलित केलेल्या कोमल धैवताचा उपयोग ऐकून माझ्या वरील विधानास आणखी पुष्टि मिळते. त्याशिवाय रेडियोवर केसरबाईंच्या या गुरुभगिनींचें गाणें ऐकतांनाहि असे चुकीच्या गायनाचे पुरावे मला बरेच मिळाले आहेत. विभास गातांना मध्य-सप्तकांत कोमल ऋषभ व तारसप्तकांत आरोहावरोहांत तीव्र ऋषभ मोगुबाईंनीं लावलेला मी ऐकला आहे. रागाचें नांव 'गांधारी' सांगून सरळ आरोहावरोहांत 'जीवनपुरी' त्या गायल्या ('साचि कहत है सदारंग' ही चीज). हा किंवा सूरदासी महारमध्यें तानेंत धैवत वर्ज्य करणें, असे प्रकार शुद्ध गायकीचे समजावयाचे काय ? त्याशिवायहि याच घराण्यांतील लक्ष्मीबाई, सरदारबाई करडगेकर, निवृत्ति-नुवा सरनाईक यांचें गाणें रेडिओवर ऐकून वाचकांना आणखीहि चुकीच्या गायकीचे नमुने व उदाहरणें घरघरसल्या पुष्कळच सांपडतील. बडोद्याच्या लक्ष्मीबाईंच्या नायकीकानडा व कामोद या रेकॉर्डस् ऐकाव्या. मोठ्या उच्च समजल्या जाणाऱ्या गायनघराण्याच्या गायकीचे असे धिंडवडे व्हावेत, हें पाहून मनाला खेद होतो. या घराण्यांतील गायकांनीं आपली गायकी शुद्ध ठेवावी इतक्याच हेतूनें ही चर्चा केली आहे. या घराण्यांतील गायकगायकांना 'सम्राट',

संगीताचे मानकरी

‘विद्वान्’ अशा पदव्या जवाबदार लेखकांनीं उत्साहाच्या भरांत बहाल करून त्यांच्यावर फारच जवाबदाऱ्या टाकल्या आहेत; श्रोत्यांमध्येहि त्यांच्या गायनावद्दल विशिष्ट अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत. त्याची जाणीव जरी त्या लेखकांना नसली, तरी ऐकणाऱ्यांमध्ये त्यांनीं निर्माण केली असल्यामुळे तितक्याच चोखंदळ कानांनीं त्यांच्या गायकीचे परीक्षण श्रोत्यांनीं केले तर त्यांत त्यांची काय चूक आहे ? ‘परमेश्वरा, अशा मित्रांपासून वांचव !’ असें म्हणण्याची पाळी येते ती अशाच प्रसंगीं ! आपली गायकी शुद्ध ठेवणे—आपल्या घराण्याच्या रागनियमांना धरून ठेवणे—हेहि गुरूचं व शिष्यांचें कर्तव्य ठरतें. मरहूम अल्लादियाखॉसाहेबांसारख्या तथाकथित ‘संगीतसम्राटानें’ आपल्याच घराण्याची गायकी चुकीची शिकवावयाची यासारखी आश्चर्यकारक गोष्टच असू शकत नाही !

रागरागिणींचे, वर्ज्यावर्ज्यांचे, वक्रत्वाचे, स्वरसौंदर्याचे सर्व नियम पाळूनच जो गायक आपल्या गळ्याची तयारी, स्वररचनेचें सौंदर्य व वैचित्र्य आपल्या गायनांत दाखवितो त्यालाच ‘विद्वान्’ म्हणावें, त्यालाच ‘कसबी’ म्हणावें, त्यालाच ‘सम्राट्’ म्हणावें. क्रिकेटमध्ये त्या खेळाचे कायदे पाळूनच जो खेळाडू आपल्या बॅटची किंवा बॉलची करामत करून दाखवितो तोच ‘उत्कृष्ट खेळाडू’ किंवा त्यालाच ‘क्रिकेटचा राजा’ म्हणतात. नुसत्या तयार गळ्यावर विद्वत्तेचा आरोप करणें म्हणजे त्या शब्दाचा दुरुपयोग करणें आहे; अज्ञान्याला विद्वान् म्हणण्यासारखें आहे.

मात्र अल्लादियाखॉसाहेबांची एका वावतींत मी फारच तारीफ करतों. केसरबाईंना त्यांनीं बोलताना शिकविली नाही, ही ती वाव होय ! एकंदरींत स्त्रियांच्या गायनांत ‘बोलताने’ची झटापट कानाला बरी लागत नाही, सौंदर्यपूर्ण वाटत नाही, असें अनुभवानें मला वाटतें. खॉसाहेबांना या वावतींत मी धन्यवाद देतो. ही दृष्टि त्यांनीं व त्यांच्या बंधूंनीं (हैदरखॉंनीं) मोगुबाईंच्या वावतींत ठेवली असती तर बरे झालें असतें. केसरबाईंचें निर्मळ गळ्याचें ‘गायन’ वाटतें, तर मोगुबाईंचें स्वराशीं ‘भांडण’ वाटतें. बोलतानेच्या हव्यासामुळे त्या स्वराशीं भांडत आहेत असें वाटतें. त्यांची ‘जयभारत’ मधील जयजयवंती व नायकी कानडा हीं रेकॉर्ड्स अवश्य ऐकावीं. लयकारी आवडणाऱ्या मंडळींना हा प्रकार फार आवडत असावा. पण मला मात्र या वावतींत केसरबाईंचें गाणें मोगुबाईंच्यापेक्षां जास्त सौंदर्यपूर्ण वाटतें. पण मोगुबाईं केसरबाईंपेक्षां

जर कांहीं विशेष महत्वाचें कार्य गातांना करीत असतील, तर घराण्याच्या नियमांना पूर्णपणें अनुसरून त्या अस्ताई-अंतरा गातात, भरतात, हें होय. याबद्दल व अशा रीतीनें घराण्याच्या गायकीच्या अस्सलपणाचें रक्षण करीत असल्याबद्दल मी त्यांची प्रशंसा करतो. याच्या उलट केसरबाई एकदांच अस्ताई-अंतरा नुसता म्हणून वाकीचा वेळ चिजेचें नुसतें तोंडच म्हणून विस्तार करतात. यामुळें घराण्याची गायकी विघडते, रागाची छाया पडत नाही व गाणें कंटाळवाणें होऊं लागतें. या वाबतांत केसरबाईनीं फैयाजखॉं चिजेचा अस्ताई-अंतरा कसा रंगदार व डौलदार भरतात, त्यांतहि निरनिराळ्या ओळी सार्थ शब्दोच्चारांनीं कशा तऱ्हेनें नटवून, गायनांत रंग भरून, श्रोत्यांना कसें मजेंत डुलायला लावतात, हें ऐकण्यासारखें आहे.

१९३० सालीं प्रचारांतील कामोद, तिलककामोद, सिंधुरा हे राग रेडियोवर केसरबाई तयारीनें गात असत. तिलककामोदांतील 'सुरसंगत रागविद्या' (मम सुखाची ठेव देवा- 'स्वयंवर' नाटक) ही रूपक तालांतील चीज रेडियोवर उत्कृष्टपणें त्यांनीं त्यावेळीं गाऊन दाखविली होती. या सात मात्रांच्या तालामध्यें निरनिराळ्या लयींत दमछाकीनें फिरत करून त्या समेवर येत. मालकंसांतील मध्य सप्तकांतील निषादावर सम असलेली, एक अनवट चीज त्या फार उत्तम गातात. ही चीज त्यांनीं रेकॉर्डमध्ये दिली असती तर फार बरें झालें असतें.

दुंवरीमध्ये केसरबाईनीं ख्यालाइतकें प्रावीण्य मिळविलें नाहीं. दुंवरींत त्यांचे शब्दोच्चार स्पष्ट नसतात, भावपूर्ण नसतात. त्यामुळें त्यांची दुंवरी मंजीखॉं, फैयाजखॉं, सुंदराबाई, गोहरजानप्रमाणें रसाळ होत नाहीं. भावनाप्रधान संगीतामध्ये कलावंताला रसोत्पत्ति करतांना स्वतःला भावनानुभूति व्हावी लागते. म्हणजे चिजेचा भाव व रस स्वतः समजून अनुभवावा लागतो. त्याच्याशीं समरस झाल्यावर तशीच भावना श्रोत्यांच्या मनावर सार्थ शब्दोच्चारांनीं, अनुकूल व परिपोषक स्वरालंकारांनीं उमटविणें हें कलेचें दुसरें कार्य असतें. केसरबाई गातांना स्वतः रंगलेल्या मीं एकाहि मैफलींत पाहिल्या नाहींत. मग श्रोत्यांवर त्या कसा परिणाम करणार ? ख्यालाच्या मानानें दुंवरी-भजनांतील त्यांचे उच्चार जास्त स्पष्ट असले तरी ते सार्थ, मोहक, रसानुकूल नसल्यानें ऐकणाऱ्यांच्या अंतः-करणावर त्यांच्या दुंवरीचा असर पडत नाहीं. त्यांच्या दुंवरींत गायकी पुष्कळ; पण तिचा आत्मा, म्हणजे भावनापरिपोष, नसतो.

संगीताचे मानकरी

मंजीखाँच्या मृत्यूनंतर अल्लादियाखाँच्या घराण्यांत योग्यतेचा गायक आज कोणीहि नाही व होईलसेंहि दिसत नाही. मंजीखाँ, भुजीखाँ यांचीं मुलें या विद्येत तयार होत असल्याचें माहीत नाही. परंतु शिष्यिणीमध्ये केसरवाई, मोगुवाई, सरदारवाई, आजमवाई यांच्यांत खाँसाहेबांचें गाणें जिवंत आहे. मोगुवाई आपल्या मुलीला गाणें शिकवितात ही अत्यंत आनंदाची व समाधानाची गोष्ट आहे; कारण पुढील पिढींत हें गाण्याचें लोण पोचत आहे. केसरवाईची मुलगी शिकून डॉक्टर झाल्यांनं हा प्रश्नच रहात नाही. परंतु केसरवाईनीं आपली विद्या कोणाहि लयक शिष्यिणीस शिकविली, तर त्या कलेचें व आपल्या गुरूंचें ऋण फेडतील.

मुंबई-पुण्यांत केसरवाईना वाखाणणारे पुष्कळ आहेत. परंतु त्यांच्या कले-बद्दल समजस व जागता आदर किती लोकांना आहे हा प्रश्नच आहे. पुण्यांतील नुकल्याच झालेल्या त्यांच्या एका मैफलींत एक अनवट राग गात असतांना एका श्रोत्यानें शेजारीं बसलेल्या केसरवाईच्या मार्मिक व जाणत्या गणल्या गेलेल्या दुसऱ्या एका श्रोत्याला “राग कोणता?” असें विचारलें. तेव्हां त्यानें बराच विचार करून “हा एक महाराचा प्रकार आहे” अशी नक्की माहिती दिली. तेव्हां पहिले गृहस्थ म्हणाले, “तें दिसतेंच आहे हो ! पण तो कोणता त्याचें नांव सांगा ना.” तेव्हां उत्तर मिळालेंच नाही ! ही समजणारे म्हणून गणले जाणाऱ्यांची स्थिति ! तेव्हां ‘इतरे जनां’ची अवस्था काय ? बहुतेक लोक केसरवाईच्या तथाकथित कीर्तीनें व नांवांनेच दिपून जाऊन मुकाश्यांनं त्यांचें गाणें ऐकतात. त्यांना त्यांतील सहजता, गळ्याचा निर्मळपणा, तानेची तयारी व वैचित्र्य, सुरेल आलापी वगैरे टळक गुण आवडतात. परंतु त्यांच्या गाण्यांतील रागज्ञान व शास्त्रीय चमत्कार हे स्वरज्ञानी व रागज्ञानीच जाणूं शकतात. त्यांच्या गाण्याची रंगत तशा लोकांच्या मैफलींतच खरी एकायला मिळते; व त्यांच्या गाण्याची खरी पारखहि तेथेंच होत.

म. मंजीखाँसाहेब—एक अष्टपैलू गायक

गायनकलेच्या इतिहासांत अकरा बाराशहाच्या दरबारांतील प्रसिद्ध नवरत्नांपैकीं मियां तानसेन ध्रुपदगायक या नात्यानें अजरामर आहेत. असें सांगतात कीं, त्यांनीं बाराशहाला आपल्या गुरूचें म्हणजे स्वामी हरदासजी यांचें गायन जंगलांत लपून ऐकविलें होतें. याच हरदासजींचे अस्सल वंशज म्हणजे खाँसाहेब अल्लादियाखाँ व मरहूम मंजीखाँ. हे मूळचे गौड ब्राह्मण व त्यांचें गोत्र शांडिल्य. मध्यंतरीं निजामशाहींत यांच्या पूर्वजांपैकीं एकानें आपल्या स्वामींचा जीव वांचविण्यासाठीं मुसलमानी धर्म स्वीकारला. औरंगजेब बाराशहाच्या कारकीर्दींत या पूर्वजाच्या मालकाला जबरदस्तीनें 'मुसलमान हो' असें कळविलें गेलें. त्यानें तें नाकारतांच त्याला ताबडतोब गिरफदार करून तुरुंगांत डांबण्यांत आलें. खाँसाहेबांच्या या पूर्वजांचा चेहरा आपल्या मालकाप्रमाणें होता. त्यानें तुरुंगांतील अधिकाऱ्यास वश करून घेऊन आपण स्वतः मालकाच्या जागीं बसून, त्यांना पळून जाण्यास व धर्मान्तर वांचविण्यास संधि दिली आणि स्वतः स्वामिभक्तीमुळें हिंदूचा मुसलमान झाला. तेव्हांपासून हे घराणें मुसलमानच आहे. ही सर्व हकीकत मंजीखाँनीं सांगितली असल्यामुळें त्यांच्या सांगण्यावरहुकूम देत आहे.

मंजीखाँ नवीन मताच्या सुधारलेल्या मुसलमानांपैकीं असल्यामुळें त्यांची राहणी कडव्या मुसलमानाप्रमाणें नव्हती. त्यांचे स्नेही मुसलमानांपेक्षां हिंदूच जास्त होते. मराठी ते उर्दूइतकेंच स्वच्छ व उत्तम बोलत असत. त्यांचे वडील अल्लादियाखाँसाहेब व त्यांचे चुलते हैदरखाँ प्रथम दक्षिणेंत पुण्यांत अस्सल रजपूत पोषाखांत आले. त्यावेळीं पुण्यास किलोस्कर मंडळीचा मुक्काम होता. कंपनीतील मूळचे पुण्यांतील प्रख्यात नट व बीनकार बाळकोबा नाटेकर म्हणजे चांगलेच नांवाजलेले गवई ! त्यांनीं कंपनींत अल्लादियाखाँसाहेबांचें गाणें केलें. भाऊराव कोल्हटकर वगैरे मंडळी गाणें ऐकायला होतीच. त्या काळीं ग्वालेर दरबारच्या हद्दखाँचे चिरंजीव महंमदखाँ यांच्या तयार गायकीची व बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांच्या त्याच घराण्यांतील सणसणीत गायकीची महाराष्ट्रावर बरीच

छाप पडली होती. तेव्हां खोंसाहेबांची बिलंपत त्यांच्या घराण्याइतकी तंतोतंत सुरेल व आकर्षक मीडघसीटयुक्त नसल्यामुळे पहिल्या तास वरील रुक्ष बिलंपतीत कसावसा गेल्या. बाळकोबा वगैरे मंडळी हळूच आंत गेली आणि कुजबुजू लागली, “काय हो, एवढा नांवाजलेला गवई म्हणून सांगतात, पण अजून काहीं पकड बसत नाही बुवा !” असें म्हणून तेथेंच गप्पा टोकीत बसली. तोंच खोंसाहेबांचा आवाज लागून त्यांनीं अवघड, तऱ्हेवार आलापांचें व फिरतीचें घनचक्र सुरू केले. तानांचे फवारे उडूं लागले. त्यांचें तें तानेचे सट्टे घेतां घेतां हमखास अलगत दंगदार समेवर येणें आंतील मंडळींच्या कानीं पडूं लागतांच एकेकाचें लक्ष आपोआप तिकडे वळूं लागले. पुढें ती चित्रविचित्र ‘तनाईत’, ती सहज गमकयुक्त तान, घोंसदार स्वरांनीं युक्त अशी, तऱ्हेतऱ्हेच्या लयीच्या अंगांनें जाणारी फिरत ऐकतांना, हे पळून आलेले श्रोते जागच्या जागीं डोळूं लागले. बाळकोबा जाणकार व मोकळ्या मनाचे असल्यामुळे चीज संपतांच गहिंवरून येऊन खोंसाहेबांना अभिवादन करून म्हणाले, “अभीतक आपको पहचाना नहीं था !” इतका त्यांच्या मनावर त्या गाण्याचा असर पडला. या अवघड पण चमत्कृतियुक्त गायकीनें त्या काळीं पुण्यांत खळवळ उडवून दिली, असें लोक सांगतात. कै. भास्करबुवांनीं जेव्हां अल्ल्यादियाखोंसाहेबांचें गाणें ऐकलें, त्या वेळींच त्यांचें शिष्यत्व पत्करलें. त्या अगोदर फैजमहंमदखोंसाहेबांच्याकडून त्यांना त्यांच्या घराण्याची विद्या मिळाली होती. तरीहि त्यांनीं खोंसाहेबांचें गाणें ऐकल्यावर आपल्या संगीतांत आणखी एका रंगाची उणीव आहे, असें वाटून खोंसाहेबांची तालीम सुरू केली. त्यावेळीं खोंसाहेब कोल्हापूर दरबारांत गायक म्हणून नौकर होते. अशा तानसेन यांच्या अधिकारयुक्त गुरुघराण्यांत मंजीखोंसाहेबांचा जन्म झाला.

मंजीखोंसाहेबांनीं ध्रुपदगायकीची तालीम आपले चुलते म. हैदरखोंसाहेबांच्याकडे घेतली होती. हैदरखोंसाहेबांचा आवाज जवारीदार बारीक असून फारच मधुर होता. हैदरखोंसाहेबांनीं मंजीखोंसाहेबांना पायाशुद्ध सुरेली तालीम दिली. नंतर वडिलांनीं त्यांना तालीम दिली. त्याकाळीं म. रहिमतखोंसाहेबांचें गाणें मंजीखोंसाहेबांना बऱ्याच वेळां ऐकावयास मिळालें होतें. तें त्यांना फार आवडे. त्यांतील आपल्याला आवडलेल्या गायकीच्या तऱ्हा मंजीखोंसाहेबांनीं आपल्या गळ्याला बसविल्या होत्या, व ते त्या आवडीनें गात असत; परंतु यावरच रुष्ट होऊन त्यांचे अभिमानी वृत्तीचे वडील

म. मंजीखाँसाहेब—एक अष्टपैलू गायक

त्यांच्यावर रागावले. बापलेकांमधील या मतभेदाचें पर्यवसान मंजीखाँनीं पुढें गाणें अजिबात सोडण्यांत झालें. त्यांनीं सात वर्षें गाण्याकरितां 'आ' म्हणून केला नाहीं व कोल्हापुरांतच फॉरेस्ट ऑफिसरची नौकरी पत्करली. सरतेशेवटीं कै. शाहूमहाराजांचे बंधु बापूसाहेब कागलकर यांनीं पुढाकार घेऊन मंजीखाँना ही विचित्र शपथ मोडावयास लावली. त्यांनीं आपल्याच घरीं त्यांचें गाणें केलें. नंतर संस्थानची नौकरी सोडून ते मुंबईस येऊन राहिले. मुंबईंत संगीत शिकविण्याचा व मैफलींत गाण्याचा व्यवसाय त्यांनीं सुरू केला.

खाँसाहेब स्वभावानें मोठे रसिक, दिलदार व मंडळींतले होते. अंगांत अप-टु-डेट सूट घातलेला, वर अस्सल संस्थानी तऱ्हेनें साफा बांधलेला, हातांत नक्षीदार मुठीची बारीक काठी घेतलेली, अशी नटलेली ही उंच व धीरोदात्त मूर्ति मलबार हिलवर आपल्या सुंदर लहान मुलीचा हात धरून फिरावयास आलेली वीस वर्षांपूर्वी वारंवार मुंबईकरांना दिसत असे. 'नमवी पहा भूमि' ह्या खाडिलकरांच्या प्रसिद्ध गाण्यांतील ओळींची त्यांना पाहून कोणालाहि सहज आठवण होत असेल. मुलीला मोकळें व स्वैर खेळावयास सोडून आपल्या चार गुलहौशी मित्रमंडळींत हिरव्या-गार 'लॅन' वर बसल्यावर, आपल्या स्वयंस्फूर्त मधुर संगीतानें. स्वाभाविकच असल्या रम्य व सुंदर वातावरणांत भर टाकतांना मीं वारंवार त्यांना ऐकलें आहे. त्या संगीतामुळें फिरावयास आलेल्या कित्येक स्त्रीपुरुषांची गति थांबली आहे, तर कित्येक भिडस्तांची गति मंद झाली आहे; त्यानें कित्येकांना एकमेकांत समोरासमोर बोलण्याच्या मिपानें, पण वास्तविक गाणें ऐकण्यासाठीं म्हणून, उभें केलें आहे, तर कित्येक बेछूट वडवड करणाऱ्या आजूबाजूच्या तरुणांच्या जिभांना लगाम घालून त्यांना आपल्याकडे खेंचलें आहे. अशीं हीं दृश्यें मीं अनेक वेळां पाहिलीं आहेत. वरील मित्रमंडळींत गात असतांनाच त्यांचा व माझा परिचय झाला व तो जास्तच दृढ होत गेला. मुंबईंत सतत तीन वर्षें त्यांचें निरनिराळ्या मैफलींत जितकें गाणें मीं ऐकलें, त्याहिपेक्षां जास्त असें स्वयंस्फूर्त गाणें महालक्ष्मी बॅटरीवर, मलबार हिलवर, नव्या चौपाटीवर ऐकलें. त्या प्रशान्त संधिकालीं त्यांना 'गा' म्हणून मला कधीं सांगावें लागत नसे. कधीं जयतकल्याण, कधीं छायानट, कधीं मालश्री, कधीं नटविहाग, कधीं खोकर, तर कधीं केदार असे राग ते नेहमीं छेडीत असत. अशा वेळीं हातांतील काठीवरच ते टेका धरोत. एकाद्या वेळीं ते सूर्याची शोभा पाहण्यांत गुंग होत. अशा वेळीं आम्हांच बेडरपणें एकाद्या रागाची

संगीताचे मानकरी

गुणगुण त्यांच्याभोंवतीं सुरू करावी, तोंच त्याच रागांतील एकादा सुंदर आलाप किंवा तान घेऊन तो राग छेडावयास ते सुरवात करीत. आणि मग काय ! तास, दीड तास गेल्याचें कळतहि नसे. त्यांचें हें 'तबियती'चें गाणें मला मनसोक्त ऐकावयास मिळालें. अशा गाण्यांत त्यांच्या कल्पनाविलासाला, त्यांच्या मधुर, लवचिक व सहज फिरणाऱ्या गळ्याच्या विलासाची जोड मिळाली असल्यामुळें संगीताची ही आतपवाजी चालू असतांना वेळेची फिकीर कोणी केली आहे ? एकाद्या दिवशीं त्यांची माझी गांठ पडली नाहीं तर दुसऱ्या दिवशीं सकाळींच त्यांची मोटर माझ्या दारांत ठेवलेली ! "क्यों मियां, कल कहाँ गुल थे ?" म्हणून चौकशी करीत करीत प्रास्ताविक प्रश्नोत्तरें झाल्यावर एखादा सकाळचा राग आळवयला त्यांनीं सुरवात करावयाची. अशा वेळीं हातांतील अभ्यासाचें पुस्तक बाजूला सारून, कोंपऱ्यांतील डग्गा हातांत धरून त्यांच्या गाण्याला तालाची साथ केल्यावांचून मला राहवत नसे. त्यांच्या या खासगी मैफली त्यांच्या खास रंगलेल्या मैफलीपेशांहि माझ्या जास्त स्मरणांत आहेत. आयुष्यांत ज्या थोड्या गायकांनीं आपलें गाणें कुठलीहि अपेक्षा न ठेवतां मला मनसोक्त ऐकविलें, त्यांपैकीं मंजीखॉं हे प्रमुख होत. मंजीखॉं गेले, पण मला कायमचें ऋणी करून !

मैफलींत बसलें कीं, त्यांची प्रसन्न वृत्ति, हसरा चेहरा व भरदार देह पाहून श्रोत्यांवर त्यांची अधिक छाप पडे. विद्येचें व आत्मविश्वासाचें तेज, रसिकता आणि वृत्तीचा प्रेमळपणा, कोणत्या श्रोत्यांस आपलेसे करणार नाहींत ? अशा वृत्तीचा गायक व श्रोते यांचा एकजीव झाल्यावर वैटक रंगलीच पाहिजे. खॉंसाहेबांचें ख्यालाचें गाणें पुरेपूर समजण्यास अवघड असे; तरी तें मधुर, सुरेल व रंजक असल्यामुळें आणि वर दिग्दर्शित केलेल्या त्यांच्या वृत्तीमुळें तें श्रोत्यांना ताबडतोब त्यांच्याकडे खेंचून घेई. कोणाला रागाचें नांव सांगतां न येवो, कोणाला 'सरगम' करतां न येवो, पण मंडळी त्या मैफलींतील डौलदार गाण्यानें डुलत असतांना मीं पुष्कळदां पाहिली आहे. खॉंसाहेब्र पैसे घेऊन गात, परंतु पैशासाठीं गात नसत. गातांना ते घड्याळाकडे पाहत नसत. 'दो वजेतक गानेका' कायदा त्यांचा नसे. रंगलेल्या मैफलींत श्रोत्यांनीं आग्रह केला, तर "रातभर गानेको क्या हम तवायफ हैं ?" असें म्हणून ते रसिकांचा अपमानहि करीत नसत. ठरलेल्या त्रिदागीपेशां जास्तच मोबदला देऊन ते तंबोरा खालीं ठेवीत असत. गुणाचें चीज रसिकांतच व्हावयाचें असतें, याची त्यांना जाणीव असे. मुंबईच्या

समाजांतील एका विशिष्ट श्रीमंत वर्गाची मर्जी राखून, त्यांच्या आश्रयाने चिकटलेला मोठेपणा त्यांनी नाकारला होता. त्यामुळे चिडून जाऊन त्यांतील काहीं दुष्ट लोकांनी पिता-पुत्रांतील एके काळच्या भांडणाला भलतेंच स्वरूप देऊन “मंजीखॉ ना, बडे बापका बेटा आहे झाले !” असा खोटा प्रवाद त्यांच्याबद्दल सबंध मुंबईभर पसरविला होता. परंतु ‘मुंबई म्यूझिक सर्कल’मध्ये त्यांचें पहिलें गाणें झालें, तेव्हां हा गुणी इसम बड्या बापाचा नुसता बेटाच नसून त्याच्या कलेचाहि वारसदार असा अस्सल कलावंतहि आहे असें निःपक्षपाती श्रोत्यांच्या नजरेला आलें आणि दुसऱ्याच दिवशीं या मैफलीची बातमी सर्व मुंबईभर पसरून त्या दुष्टांच्या तोंडाला आपोआप कुलूप बसलें.

मैफलींत गातांना खॉसाहेबांना पेटीची साथ मुठींच चालत नसे. सारंगी-वाल्यांत प्रख्यात मजीदखॉ सारंगीवाला असला तरच त्यांना चाले. एरवीं दोन गंभीर तंत्रेरे वाजत आहेत, पेटीचा नुसता सूर लावला आहे, उत्तम तबलिया वाजूला ताल धरून आहे, अशा थाटांत त्यांचें गाणें चाले. त्यांच्याजवळ विद्या भरपूर असल्यामुळे, त्यांना साथीच्या सूचनेची किंवा मदतीची गरज केव्हांहि भासली नाही. निम्मा वेळ मार्गें तंत्रेरा घेतलेल्या शिष्यांना गायला लवून मध्येच आपण एकादी तान मारून छाप पाडण्याची (शेजारणींना कांडायला लवून मध्येच आपल्या नाजूक हातानें दोन नाजूक घाव घालणाऱ्या श्रीमंतिणीप्रमाणें) एकाद्या गवयाची ऐट मंजीखॉ आणीत नसत. ‘अथ’ पासून ‘इति’पर्यंत मन लावून रसिकांना संतोष होईपर्यंत गायचें एवढीच त्यांची साधीसुधी ऐट होती. ते आवाज लागण्याकरितां कोंफी पीत नसत, किंवा पान-तंत्राखूचा वेळींअवेळीं बार भरून भर श्रोत्यांत पिकदाणी भरून काढण्याचा ओंगळपणा व किळसवाणा प्रकारहि ते कधीं करीत नसत. कसलेहि व्यसन त्यांना नव्हतें, ही त्यांतली नमूद करण्यासारखी गोष्ट आहे.

मंजीखॉचा आवाज सर्व प्रकारच्या गायकीला योग्य होता आणि हें ओळखूनच सर्व प्रकारच्या गायकीकडे त्याचा सढळ उपयोग ते करीत असत. ख्याल व ध्रुपद गायकीला लागणारा गळ्याचा भरदारपणा, दमदारपणा त्यांच्यांत होता, तर ललित गायनास आवश्यक असलेला गळ्याचा लवचिकपणा, सुरेलपणा व माधुर्यहि त्यांच्याजवळ भरपूर होतें. आवाजाला रुंदीप्रमाणें उंचीहि होती. फिरतहि स्वाभाविक असल्यामुळे त्यांची हरकत, ताना, मुरक्या स्वच्छ व सुरेल निघत.

गळ्याला कोठेहि रुकावट होऊं नये म्हणून त्यांनी त्याला कसरतहि खूप दिली होती. ह्या कसरतीमुळे त्यांच्या स्वाभाविक गोडीला जिल्हई येऊन गातांना त्यांना कष्ट पडत नसत. स्वरांवर नाजुक कंप ठेवणें, त्यांना हेलकावे किंवा झोके देणें खोंसाहेवांना सहज साधे. वाटेल त्या स्वरांवर हकानें त्यांना वरील सर्व प्रकार करतां येत. यामुळे त्यांच्या आलापांत, तानेंत, हरकतींत, फिरतींत, गमकांत वैचित्र्यहि भरलेलें असे. भावनेला अनुसरून व पोषक अशा कंटाच्या सर्व क्रिया ते हुकुमी व सहजपणें करीत. तारसप्तकांतील गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत यांवर आंदोलनें घेतांना त्यांचा आवाज इतका नाजूकपणें लवे कीं, श्रोते उल्लसित होऊन त्यांच्या अंगावर रोमांच उभे राहत. गिरीश कवीची ' किति करूं विनवणी तुज आतां ' ही कविता गातांना अंतःस्थांत तार सप्तकांतील स्वरांना असेच हेलकावे देऊन किंवा नाजूक कंप देऊन करुणरसाचा परिपोष ते फारच सुंदर करीत. गळ्याच्या या अशा ठेवणीमुळे व मेहनतीच्या जिल्हईमुळे ' कोकिळे, ऐकव तव मधु बोल ' (माधव ज्यूलियन्) ही कविता गातांना भावनांच्या सर्व छटांचा परिपोष ते फारच सफाईनें करीत असत.

ख्याल गातांना खोंसाहेब सुंदर चिजेची निवड करून धीम्या त्रितालांत किंवा तिलवाड्यांत अस्ताईं सुरू करीत. त्यांचें सुरवातीचें स्थायी गाणें निराळ्या प्रकारचें असल्यामुळे त्याला विलंपत म्हणतां येणार नाहीं. ग्वालेर गायकीच्या विलंपतीशीं यांच्या गायकीचें मुळींच साम्य नाहीं. ग्वालेरच्या विलंपतीप्रमाणें तींत आपणास मींड, घसीट, स्वरभरणा किंवा स्वरांचें आकुंचन दिसत नसे. तबल्याच्या लयीच्या दुपटी-चौपटींत आलापीनें ते बढत करीत. दोन दोन, तीन तीन, चार चार स्वरांची आलापी करून चिजेचें तोंड म्हणून समेवर येत. नंतर गमकालाप सुरू करीत. गमकावर त्यांचा गळा चांगलाच झुलत असे. त्यांचीं गमकें रहिमतखोंसाहेवांसारखी सुरेल व भरीव असत. " ही गमकाची गायकी मीं रहिमतखोंसाहेबां उचलली, " असें ते स्वतः सांगत. घराण्याचा सांप्रदायिकपणा त्यांच्यांत नसल्यामुळे दुसऱ्याच्या गायकींतील चांगुलपणा उचलण्यांत त्यांना केव्हांहि कमीपणा वाटला नाहीं. मधुर आलापीनें रागाचें छत उभारल्यावर मग त्याला तानेची झालर बांधायला ते सुरवात करीत. येथूनच त्यांच्या घराण्याचें असें खास रंगतदार गाणें सुरू होई. तान सुरेल असूनहि तींतील प्रत्येक स्वर बांधीव व दाणेदार असे. त्यांची तान म्हणजे निवडक, पाणीदार, टपोऱ्या मोत्यांचा गुंफलेला हारच ! तान

कर्धी सरळ, सपाट, आरोहावरोहाची नसे; तर चार चार स्वरांचे झुवके करून मध्यें स्वर जोडून बसविलेली असे. त्यांतील स्वरांची विचित्र गुंतागुंत आरोहांत होई, तर अवरोहांत ती उलगाडे. एकादे वेळीं मध्य सप्तकांत सुरू होऊन, तार सप्तकांत फिरून, मध्य सप्तकांत येऊन ती पुनः वर चढे. अशीं कितीतरी आवर्तनें होत असत. प्रत्येक आवर्तन मोजमापाचें असल्यामुळें समेवर ते इतके सहज व अचूक येत कीं, मौजेनें श्रोत्यानें समेवर ' हां ' म्हटलेंच पाहिजे. त्यांतील विशेष ध्यानांत ठेवण्याजोगी गोष्ट अशी कीं, कितीहि अवघड व लांबलचक फिरत करून आल्यावर चिजेचें तोंड म्हणत असतांना सम गांठण्याकरितां तिच्यांतील शब्दांचा डौल ते कायम ठेवीत, उच्चार शुद्ध करीत, शब्दांतील अक्षरांची ओढाताण किंवा हिसकाहिसक ते कधीहि करीत नसत. मेहनत करतांनाच ही विशिष्ट दृष्टि ठेवल्या-शिवाय हा गुण साधणें शक्य नसतें. कित्येक वेळां दोन दोन स्वर हलवून दुडक्या गतीनें ते तानेचा संचार करीत. तान पूर्ण लयकारी असे. अशी तान जात असतांना विष्णुपंत शिरोडकरांसारख्या कुशल तत्रलजीचे पर्णाचे बोल तिच्या बळगावळगाशीं समांतर जाऊन त्यांच्या लयकारीनें वाजत, तेढां ती साथ ऐकण्यांत मौज असे. एकेका स्वराला अनुक्रमें खोखांतील खुंटाप्रमाणें कायम करून त्यांच्याभोंवतीं ते फिरत करीत. मधून मधून आलापांची व गमकांची पेरणी आल्लून पाल्लून चालू असे. मधुर आलापांचें वैपुल्य व तऱ्हेवार तानांची बरसात हीं त्यांच्या गायनाचीं खास अंगें होतीं.

रहिमतखाँप्रमाणें हुंकारयुक्त गमक घेत घेत तार सप्तकांतील रिषभ किंवा गांधार ते इतका नाजूक व सुरेल लावीत कीं, तो काळजालाच हात घाली. जसजशी लय वाढत जाई, तसतसे ते तानेचे फवारे, चक्रे, घनचक्रे फेंकीत असत. कितीहि चपल फिरत असली तरी सुराचा सुरेलपणा, गोडी आणि स्वच्छपणा तंतोतंत राखला जाई. त्यामुळें गाण्यांत तानबाजीचा चमत्कार दिसला, तरी सुरेलपणानें आणि गोडव्यानें रसनिर्मिति होत असेच. त्यांच्या घराण्याच्या चिजा अर्थपूर्ण असल्यामुळें व खाँसाहेबांची वाणी स्वच्छ असल्यामुळें चिजेचा अर्थ ते गातां गातां स्पष्ट करीत. शब्दांचे उच्चार सार्थ करून, कित्येकदां त्यांना मुरड घालून खाँसाहेब विस्तार करीत असल्यामुळें निर्माण झालेल्या रसाची श्रोतेहि लूट करीत. 'बोलमें बात पैदा होनी चाहिये' हें गायनाचें महत्त्वाचें अंग त्यांना माहीत होतें. गायनाला शब्दांची जरूरी नाहीं, असे एककल्ली विचार त्यांनीं गायनांत

संगीताचे मानकरी

पाळले नाहीत. सर्वसाधारण श्रोत्यांना शास्त्रीय गायनार्ची अंगें, उपांगें माहीत नसल्यामुळें, पुष्कळदां रागांचीं नांवेसुद्धां ठाऊक नसल्यामुळें, त्यांचें लक्ष गायनां-तील माधुर्य, चिजेचा अर्थ, भावना व रस यांकडेच प्रामुख्याने असतें; आणि यापैकीं कशांतलीहि गोडी त्यांना चाखावयाला मिळाली नाही, म्हणजे ते विचारे आपल्यालाच कांहीं कळत नाही म्हणून 'शास्त्रीय गाणें आहे बुवा !' असे उद्गार काढीत खिन्नपणें बाहेर पडतात. परंतु मंजीखांना अशा श्रोत्यांची कल्पना असल्या-मुळें ख्याल गातांना सुरेलपणा, गोडी, सार्थ शब्दोच्चारानीं होणारा भावाविष्कार इत्यादींकडे ते लक्ष देत. आपल्या गायनांतील तानेच्या विलासानें श्रोत्यांचें लक्ष वेधून, स्वतः तल्लीन होऊन, भावपूर्ण शब्दोच्चारानीं व अनुकूल सुरेल स्वरालंकारानीं रस निर्माण करून श्रोत्यांच्या अन्तःकरणावरहि ते परिणाम करीत. तेथेंच त्यांच्या व त्यांच्या गुरुभगिनींच्या (केसरबाई केरकर) गायनांत फरक असे. एक गायनां-तील सर्व शास्त्रीय चमत्कार करूनहि तल्लीनतेंतून निर्माण झालेल्या रसनिर्मितीनें श्रोत्यांना आपलेसे करी, तर दुसरी या सर्व चमत्कारांतच अज्ञानामुळें समाधान मानून गात असतांना श्रोत्यांपासून अलिप्त राहते. एकाच घराण्यांतील दोन गायकांमधील हा फरक कलेच्या व माणुसकीच्या दृष्टीनें फारच महत्त्वाचा आहे.

त्यांच्या घराण्यांतील मुखबंदी तान श्रवणीय असते; मात्र जवळूनच ती जास्त चांगली ऐकावयास येते. याचें कारण उघडच आहे. तोंड बंद ठेवून नुसत्या गळ्याच्या स्नायूंच्या मदतीनें (Laryngeal muscles) ही तान काढणें मेहनती-शिवाय कठीण आहे. या तानेची बांधणी व मांडणी अत्यंत विकट व चमत्कृतिपूर्ण असते. तींत स्वरांचा भरीवपणा, वजनदारपणा असावा लागतोच; त्याशिवाय ती ऐकूं येणेंहि शक्य नसतें. आणि त्याच्या मुळाशीं दमश्वास असावा लागतो. नाहीं-तर तान बाहेर पडण्याऐवजीं पंचप्राणच बाहेर पडावयाचे.

शास्त्रदृष्ट्या यांच्या गायकीचीं चार अंगें मुख्य आहेत : (१) स्वरांची उपज, (२) बोलउपज, (३) बोलतान, (४) तान. त्यांच्या सुरवातीच्या स्थायी गाण्यांत तबल्याच्या लयीच्या दुपटी चौपटीत लहान लहान मींडालाप घेऊनच अस्ताई-अंत्रा ते भरतात. घसीटीनें स्वर घेणें किंवा स्वरांची पीळदार खेंच करणें, स्वरांचा भरण किंवा आकुंचन करणें, एकेका स्वरावर बराच वेळ मुक्काम करीत करीत गाण्याची या घराण्याची पद्धतीच नाही. ग्वालें घराण्यांतील बऱ्याच चिजा या घराण्यांतील गायक गात असतात. त्यांच्या गळ्यांतून त्या ऐकतांना त्यांची बांधणी व रचना

म. मंजीखाँसाहेब-एक अष्टपैलू गायक

ग्वालेरच्या विलंपत अंगाला धरूनच आहेत असें दिसून येते. परंतु अस्ताई-अंत्रा भरीत असतांना मात्र त्यांच्या गायकीत फरक दिसू लागतो. विलंबित लयीच्या ठेक्याच्या दुपटी-चौपटीमध्ये अस्ताई-अंत्रा भरण्याची या घराण्याची रीत आहे. ही रीत पूर्वपरंपरागत ख्यालियाची आहे असें वाटत नाही; कारण हे घराणे मूळचें ख्यालियांचें नसून (हरिदासस्वामींचे वंशज म्हणून) मूळचें ध्रुपद गाणाराचें ! अल्लादियाखाँना तीच ध्रुपदाची तालीम पोहोचलेली; आणि वर दिग्दर्शित केलेली चतुरंगें ध्रुपदगायकीचीच आहेत. परंतु अल्लादियाखाँसाहेबांनीं आपल्या बुद्धि-चातुर्यानें जी ख्यालगायकी निर्माण केली तिची मूस परंपरागत ध्रुपदगायकीची आहे. बडे महंमदखाँचे चिरंजीव मुबारकअलीखाँ यांना अल्लादियाखाँ फार मानीत असत व त्यांचें गायन त्यांनीं फार ऐकलें होतें. ते ख्यालिये म्हणूनच प्रसिद्ध आहेत. त्यांच्या गायकीचा अल्लादियांच्या गायनावर आवडीमुळें व सहवासामुळें परिणाम होणें अपरिहार्य आहे. बडे महंमदखाँ हे हद्दूहसूखाँचे गुरूच; पण असें असूनहि ग्वालेरचें विलंपत अंग अल्लादियाखाँनीं कां घेतलें नाही, हा आतां एक संशोधनाचाच विषय आहे. त्यांच्या हयातीत त्यांच्याशीं विचारविनिमय करून हा प्रश्न त्यांच्या निकटवर्तीयांपैकीं किंवा चाहत्यांपैकीं कोणीहि सोडविलेला दिसत नाही. त्यांच्या हयातीत त्यांच्यावर झालेल्या लेखनांत त्यांच्या गायकीचा मूळ-पासूनचा इतिहास, तिचें वर्णन, तिच्या गुणावगुणांची, किंवा तिचें परिवर्तन वा वाढ याबद्दलची चर्चा फार अल्प केलेली दिसून येते. बहुतेकांनीं त्यांच्या तथा-कथित हिमालयासारख्या भासणाऱ्या उंच शरीरयष्टीचें व त्यांच्या कल्यांचेंच जास्ती वर्णन केलें आहे. त्यांना न ऐकलेल्यांनीं (संधि मिळणें शक्य असूनहि) तर आतां त्यांच्या अशाच अवांतर गोष्टींवर दिवाळी अंकांत लिहून संगीतसृष्टींत 'मुझे भी गिन ले ' असा आव आणला आहे. असो. 'बोलउपज ' म्हणजेच चिजांचे शब्द तालाच्या संथ लयींत, बरोबरीच्या, दुप्पट किंवा चौपट लयींत, आलापासह मांडून चिजेचें तोंड म्हणून अचूक समेवर येणें. बोलतान व तान श्रोत्यांच्या परिचयाच्या आहेतच. नधथनखाँ आप्तेवाल्यांच्या घराण्याप्रमाणें मंजी-खाँच्या घराण्याची बोलतान फार तयार आहे. तीत वैचित्र्य व लयीचे प्रकार पुष्कळ आहेत. एकाच तानेंत हे सर्व प्रकार ते खुबीनें ओवीत. या घराण्यांतील गायक तत्रल्याची संथ लय कायम ठेवून दुप्पट किंवा चौपट लयींत, कधीं आड लयींत, बोलउपज, बोलतानां व ताना घेतात; तर आप्तेवाले तत्रल्याची लय वाढवून, बरोबरच्या दुप्पट किंवा चौपट लयींत बोलताना व ताना घेतात, आणि चिजेचें तोंड तीन

संगीताचे मानकरी

वेळां म्हणून समेवर येतात (तिऱ्या). ज्यांनीं मंजीखों, विलयतखों, फैयाजखों यांचीं गाणीं ऐकलीं असतील, त्यांना यांतील साम्य व फरक कळले असतील. फैयाजखोंचा आवाज जास्त ढाला व रुंद आहे. मंजीखोंचा जास्त उंच व मधुर होता. दोघेहि तयार व कसबी गायक ! दोघांची तुलना करतांना श्रोत्यांना सरसनिरस ठरवणें जड जाई. फैयाजखों 'नोम् तोम्' करण्यांत, बिलंपत करून रागाची छाया पसरविण्यांत मंजीखोंपेक्षां आवाजाच्या ढाल्या भरदारपणामुळें व कसबामुळें जास्त प्रवीण, तर मंजीखोंची तान जास्त मधुर व तन्हेतन्हेची. बोलतानेंत दोघेहि सारखेच वाकनगार, तर मंजीखोंचे बोलतानेंतील व एकंदर शब्दोच्चार जास्त शुद्ध, डौलदार व सुसंस्कृत. फैयाज शृंगाराचा राजा, तर मंजीखों अनेकरसप्रवीण ! मेफळ रंगांत आल्यावर चीज संपवण्याचें फैयाजखोंचें धोरण अचूक, तर मंजीखों श्रोत्यांना 'आणखी किती तन्हा ऐकवून खूप करूं' या तयारींत डोळे झांकून वसलेले ! ध्रुपद, ख्याल, दादरे, गझल, ठुमरी हे गायनांतील सर्व प्रकार गाण्यांत दोघेहि वाकनगार, तर मंजीखों, मराठी बोलतां येत असल्यामुळें, भावगीतासारखा नवा प्रकार गाऊनहि त्यांत उच्च आदर्श निर्माण करण्यांत चतुर ! फैयाजखोंनीं उत्तमोत्तम रागांत टंगदार चिजा बांधल्या, तर मंजीखोंनीं स्वामिभक्तिपूर्ण व देशभक्तिपर कवनें रचलीं. ही तुलनात्मक चर्चा केल्यावर सरसनिरस ठरविण्याचें कार्य 'जिसकी उसकी पसंद' या न्यायावर सोंपवितों.

खोंसाहेबांच्या घराण्याचें गाणें ध्रुपदधमार व होरीचें आहे. त्यांची 'दागोरी बानी' आहे व 'हनुमन्त मत' आहे. त्यामुळें खोंसाहेबांचें गाणें ऐकतांना वृत्ति उल्लसित होऊन अंगांत तरतरी येई. याच्या उलट स्थिति अब्दुल करीमखोंचें गाणें ऐकतांना होई. त्यांची 'गोहरण बानी' करुणरसात्मक असल्यामुळें खोंसाहेबांचें गाणें ऐकतांना मनुष्य बेचैन होई. मंजीखोंच्या घराण्यांत टुंवरी गात नाहींत; पण ते स्वतः मात्र फार रसीली टुंवरी गात. तींत शब्दाचा सार्थ व स्पष्ट उच्चार, मुरकी, खदका, स्वरावरील कंप, आंदोलनें वगैरे सर्व रसपरिपोषक मालमसाला असे. फक्त इतर टुंवरी, गायकांपेक्षां टुंवरीचें ध्रुपद दुगणींनून गातांना तयार तानेची ते खूप तन्हेवार फिरत करीत. उल्लसित वृत्तीच्या टुंवरीला ही तयार तान शोभे, परंतु करुणरसपूर्ण टुंवरीला ती शोभत नसे. तान हा गायनांतील अलंकार उल्लसित वृत्तीचा किंवा वीर वृत्तीचा परिपोषक आहे, असें विचार केल्यास आढळून येईल. करुणरसाला मीड, हलते स्वर, नाजूक कंप, स्वरभरणा व आकुंचन

म. मंजीखाँसाहेब-एक अष्टपैलू गायक

(modulation) या साधनांचा खरा उपयोग होतो. जेथें भावना गतिमान् असेल, तेथेंच तानांचा उपयोग सार्थ ठरतो. 'पियाके मिलनकी आस' गात असतांना तानेचा वर्पाव रसहानीच करील.

खाँसाहेबांच्या घराण्याची गायकी पेंचदार व अवघड आहे. मालश्री, जयत-कल्याण, देसकार, हिंदोल यांसारखे ओडव राग, वक्र स्वरांनीं युक्त असलेले जयजयवंती, नाथकी कानडा, शहाणा यांसारखे राग, बसंतवहार, बसंतकेदार, काफी-कानडा, बागेश्रीकानडा, हेमनट, हेमकल्याण, सावनीकल्याण, नटबिहाग, खट, नंद यांसारखे मिश्र राग हे त्यांच्या घराण्यांतील खास हक्काचे राग होत. नंद, बिहागडा, खोकर, देशी, तिलककामोद, देस, गौरी, पूर्वी, पूर्वकल्याण यांसारखे गोड व रंजक रागहि त्यांच्या घराण्यांत आहेत. यांमधील तिलककामोद व खोकर रागांतील त्यांच्या घराण्यांतील चिजा चालीच्या रूपानें मराठी रंगभूमीवर आल्या आहेत. 'नाथ हा माझा', 'मम सुखाची ठेव देवा' (स्वयंवर), 'हा हिणवाल जरी फार' (द्रौपदी), हीं तीं तीन पदें होत. यांपैकी पहिलीं दोन बाल्मांधर्वांनीं गाऊन अजरामर केलीं आहेत. वरील ओडव, वक्र व मिश्र राग गावयाला कुशाग्र बुद्धीची व गळ्याची जितकी तयारी पाहिजे, तितकाच त्या रागनियमांचें ज्ञान असलेला स्वरज्ञानी व ते नियम तंतोतंत पाळून त्यांचा विस्तार करून दाखविणारा विद्वान् रागी तालीम देण्यास असणें आवश्यक आहे. एरवीं गळा खूप तयार असला, पण रागनियम पायदळीं तुडविले जात असले, तर ती घराण्याची अवघड व पेंचदार गायकी नव्हे; आणि विद्वत्ता तर नव्हेच नव्हे ! स्वरज्ञानाशिवाय व त्याच्या आधारानें केलेल्या मेहनतीशिवाय हे कठिण राग आळविणें व त्यांचा अवघड पण वैचित्र्यपूर्ण विस्तार करणें कसें साधणार ? या रागांतील या घराण्याच्या चिजांचे मुखडे सुंदर व आकर्षक आहेत. त्यांची रचना प्रासादिक आहे. त्यांची स्वररचना रागवाचक असून त्यांत रचनासौंदर्य व टंग भरपूर दिसतो. रा. टेंबे यांनीं रेकॉर्डसमध्ये वाजवून अजरामर केलेली यमनकल्याणांतील 'प्यारीऽजिनछुवा' ही चीज याच घराण्यांतील असून वर उल्लेखिलेल्या तीन चिजा यांच्या घराण्यांतील सुंदर चिजांचे नमुने म्हणून सादर केले आहेत. कांहीं चिजा यांच्याच पूर्वजांनीं रचल्या आहेत, तर कांहीं दुसरीकडून घेतल्या आहेत.

खाँसाहेबांनीं स्वतः कांहीं गीतें व गझल रचले आहेत. कोल्हापूरच्या कै. राजाराममहाराजांवर त्यांनीं मराठींत दोन कवनें केलीं आहेत. चरख्याच्या

संगीताचे मानकरी

पराक्रमावर स्वतः रचलेले एक सुंदर गीत त्यांनी १९३० सालीं स्वदेशीच्या चळवळींत मुंबईला ब्लॅकॅन्ड्रस्की लॅजमध्ये स्वतः गाऊन दाखविले होते. 'चरखेके करामतसे लेंगे स्वराज्य लेंगे' हे त्या हिंदी गीताचे पहिले शब्द मला आठवतात. प्रभात-फेरीतील मुलामुलींना त्यांनी स्वतः तें पद शिकविले होते; आणि त्यामुळे तें फारच लोकप्रिय झाले होते.

मंजीखों रसिक वृत्तीचे असल्यामुळे शास्त्रीय गायनाइतकीच ललित गायनाचीहि त्यांना आवड होती. संगीतांतील सर्व प्रकारच्या रंगांमध्ये ते स्वतः रंगून जात असल्यामुळे त्या त्या प्रकारच्या श्रोत्यांना ते रंगवून सोडीत. मराठीतील 'कोकिळे ऐकव तव मधु बोल', 'कन्हैया बजाव बजाव मुरली' यांसारख्या कांहीं नामांकित कविता ते फार रसाळ म्हणत असत. माधव ज्यूलियन्ची वरील पहिली कविता 'मुंबई म्युझिक सर्कल'मध्ये १९३० सालीं एक तासभर गाऊन त्यांनी श्रोत्यांना स्थानबद्ध करून ठेवले होते. भावगीतगायनाकडे तुच्छतेने पाहणारे त्यावेळेचे सर्कलचे सेक्रेटरी रा. गोविंदराव मुळे या 'कोकिळे' ने इतके मंत्रमुग्ध झाले होते की, स्वतःच्या घड्याळावरहि त्यांचा विश्वास बसेना. इतके भावनापूर्ण व रसाळ काव्यगायन ऐकून, गोविंदराव जोश्यांच्या जमान्यांत स्वतः जन्माला आल्याबद्दल दैवाला दोष देणारे माझ्या माहितीचे एक कॉलेजांतील तरुण मंजीखोंवर इतके बेहद खूप झाले की, त्या उल्लासाच्या भरांत त्यांनी आणखी एक कविता म्हणण्याची खोंसाहेबांना फर्माइश केली. तेव्हां खोंसाहेबांनी गोविंदाग्रजांची 'मुरली' मुरू केली. आणखी एक तास ऐकतां ऐकतां कसा गेला, हेहि श्रोत्यांस समजले नाही. गवई असून ही रसीली दृष्टि व हे कसब खोंसाहेबांनी कोटून पैदा केले, याचा त्यावेळीं सर्वांनाच अचंबा वाटला. मुसलमान गवई आणि मराठींत काव्यगायन ! अचंबा करण्यासारखीच गोष्ट नव्हे तर काय ! पुण्यांत 'भारत गायन समाजा'च्या मदतीकरितां जल्सा झाला, त्यावेळीं ही 'मुरली' ऐकून श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून अश्रु बाहेर पडले होते, असें सांगतात. खंबावतीमध्ये या कवितेला अगदीं सोपी, रसाळ चाल त्यांनी लावली होती. एके दिवशीं आम्ही मलबार हिल्वर बसलों असतांना खोंसाहेबांनी 'ही कविता कोणाची ?' असें विचारून एक नवीनच कविता म्हणून दाखविली. चाल अगदीं अन्तःकरणाला भिडणारी होती. ती अशी : 'घेऊनि आपुलीं चिमणीं बाळें.' चाल त्यांनी स्वतःच लाविली असल्यामुळे मला विशेष कौतुक वाटून त्या कवितेचा तलास आम्हीं

म. मंजीखाँसाहेब-एक अष्टपैलू गायक

मुरू केला-आणि तो 'गिरीश' कवि सांपडलाहि. " 'मासिक मनोरंजना'चा एक जुना अंक माझ्याजवळ पडला होता. पहिल्याच पानावर ही कविता होती. पण कवीच्या नांवाच्या जागीच कागद फाटल्यामुळे मला जिज्ञासा वाटली; कारण कविता मला फार आवडली. आणि म्हणूनच आज दोन दिवस मी ती गातों आहे, " असें ते म्हणाले. यानंतर दोन वर्षांनीं एका मैफलींत मी त्यांना ती कविता म्हणावयाचा आग्रह केला. डेकन कॉलेजचें तें शेवटचें स्नेह-संमेलन होतें. कॉलेजचीं मुलें 'मुरली' ऐकून अगोदरच खूप झालीं होतीं. तिच्यावर, हें भावगीत अत्यंत करुण वाणीनें व स्वरांनीं म्हणून खाँसाहेबांनीं कळस चढविला. अजूनहि ती रात्र आणि तीं 'चिमणीं बाळें', माझ्या अन्तःकरणांत घर करून आहेत. या कवितेच्या गायनाचा मलबारहिलवर पहिला श्रोता मी होतो याबद्दल मला अभिमान वाटतो, तो या कारणामुळेच ! या कवितेचें पालुपद 'किती करूं विनवणी' ते इतकें आळवून आणि पिळवटून म्हणत कीं दगडाच्या अंतःकरणालाहि पाझर फुटावा ! खाँसाहेबांचे मराठी उच्चार किती शुद्ध व सार्थ असत याचा अनुभव हीं भावगीतें ऐकतांना मला नेहमीं येई. कित्येकदां आमच्याच लहानशा कंपूत त्यांनीं 'मानापमानां'तलीं 'चंद्रिका ही जणू', 'भालीं चंद्र असे', 'प्रेम सेवा', हीं गाणीं मुद्दाम म्हणून दाखवावीं. "मैफलींत मात्र म्हणण्याचा आग्रह करूं नका हं !" असें ते ब्रजावीत असत.

खाँसाहेबांचे आवडते राग म्हणजे देशी, खट, नंद, नटबिहाग, छायानट, खंशावती, मिर्योकी तोडी इत्यादि होते. देशींतील आवडती चीज म्हणजे 'बेगी घड दे' ही होती. एकदां अबद्दूल करीमखाँ व मंजीखाँ यांचें आलटून पालटून गाणें झालें. त्यावेळीं म. रहिमतखाँ हजर होते. तेव्हां ते म्हणाले, "तुम छोटे हो, मगर बहोत बडा गाना गाते हो !"

खाँसाहेबांना 'तराणे' आवडत नसत. ते म्हणत, "हल्लींचे हे अर्थहीन तराणे फारसींतील तराण्यांचे अपभ्रंश आहेत; ते मला आवडत नाहींत. मला नटनारायण रागांतील एकच अर्थपूर्ण तराणा येतो व तेवढाच मी गातों. ग्रामोफोनमध्ये दिलेले तराणे म्हणजे अर्थहीन बडबड आहे " असें ते हसून म्हणत.

कै. भास्करबुवा, रहिमतखाँ, वझेबुवा इत्यादींच्या गायनाबद्दल त्यांना फार आदर असे. "भास्करबुवा और वझेबुवा जैसे गवैय्ये बहोत कम हैं " असें ते म्हणत. "हमीर, बिहागांसारखे प्रचलित रागच अतिशय दंगानें व तन्हेतन्हेनें गाणारे

संगीताचे मानकरी

भास्करबुवांसारखे गवई म्हातान्या जुन्या गवयांतहि सांपडावयाचे नाहीत ” असें ते फार अभिमानानें व किंचित् मिस्किलपणें म्हणत, तर “ मल्हार ऐकावयाचे असतील तर वझेबुवांचेच ऐकावे, ” असें आदरानें म्हणत. भास्करबुवांनीं ‘ बडे मियाँ ’ ची केलेली सेवा पाहून तर खोंसाहेब आश्चर्याने थक्क झाले ! एक नामांकित तयार हिंदु गवई आपल्या गुरूची इतकी सेवा करितो, ही आश्चर्य वाटावयाला लावणारीच गोष्ट होती त्या काळीं !

खोंसाहेबांचें काव्यगायन ऐकल्यावर काव्य व त्याचें गायन यांविरुद्ध घेतले जाणारे आक्षेप आपोआपच गळून पडत. काव्यगायनांतील वाईट नमुने वारंवार कानीं पडल्यामुळेच हे आक्षेप निर्माण झाले होते. खऱ्या कलावंताला गायनांतील कोणतेंहि क्षेत्र अयोग्य किंवा कमीपणाचें वाटत नाही. त्या सर्वांत त्याची प्रतिभा मोकळेपणानें विलास करते व त्यांतहि आपला दर्जा उच्च राखते. ‘ ज्ञानेश्वरी ’-मधील निवडक ओव्यांनाहि उत्तम चाली लावून मला त्यांनीं त्या म्हणून दाखविल्या होत्या.

गोविंदाग्रजांच्या ‘ मुरली ’ मधील ‘ प्रीति, भक्ति व मुक्ति ’ या तीन अवस्था रसिक वाचकांना परिचित आहेतच. त्यांतील पहिल्या अवस्थेमधील खोंसाहेबांचें गायन अत्यंत समजून व रसपूर्ण होई; पण पुढील दोन परिणतावस्थांचें प्रकटीकरण त्यांना यथायोग्य साधत नसे, हा माझा त्यांच्या या कवितेच्या गायनावरील आक्षेप होता. त्यांची तयार व अतिरिक्त तानबाजी भक्ति व मुक्ति या कल्पनांना विघातक ठरे. यासंबंधीं मीं त्यांच्याशीं पुष्कळ चर्चा केली होती. माझे म्हणणेंहि त्यांना पूर्णपणें पटलें होतें, व तदनुसार ते आपल्या गायनांत फरकहि करणार होते. परंतु तें ऐकण्यापूर्वीच मला अन्य ठिकाणीं व्यवसायाकरितां जावें लागल्यामुळे तो लाभ झाला नाही.

खोंसाहेबांवरील माझा एक लेख १९३१ सालीं प्रसिद्ध झाला. त्यावेळीं त्यांच्या विरोधकांमध्ये फारच खळबळ उडाली होती. त्यांतील एकानें अभावितपणें “ खोंसाहेब घराण्याचें गाणें गात नाहीत. हें सर्व खोटे लिहिलें आहे ” असें मला पटविण्याचा खूप प्रयत्न केला. त्याचें म्हणणें मीं निमूटपणें सर्व ऐकून घेतलें; परंतु हा प्रवाद खराखोटा ठरविण्याचा प्रसंग १९३५ सालीं एका सुप्रभातीं दैवानेंच आणून दिला. माझ्या एका स्नेह्याने त्या दिवशीं खोंसाहेब अल्हादियाखोंचें गाणें ‘ लक्ष्मीबाग ’ हॉलमध्ये केलें होतें. त्यांच्यामागे मंजीखों व खोंसाहेबांचे बंधु हैदरखों

साथीला बसले होते. म्हातारपणामुळे बारा वाजेपर्यंत बड्या खॉसाहेबांचा आवाज लागेना; पण मंजीखॉ व हैदरखॉ फारच सुरेल गाऊन साथ देत होते. खॉसाहेबांनी आपल्या गायनांत टाकलेल्या सवालांचे जबाब मंजीखॉ देत होतेच; पण स्वतःहि घराण्यांतील अस्सल पंचदार फिरती आणि बोल्ताना सफाईने घेऊन, 'आपण याच घराण्यांतील अस्सल गायक आहो' हे वेळोवेळी सिद्ध करीत होते. या मैफलीत वरील आक्षेप घेणारे गृहस्थ हजर असून शिरस्त्याप्रमाणे बडे मिर्यासमोरच बसले होते. कॅफीपानाच्या वेळी मी मुद्दाम त्यांना हटकले, "मंजीखॉ वडिलांचीच गायकी गात आहेत, की दुसऱ्या कोणाची तें आज तपासून घ्या!" स्वारी थोबाडीत मारल्यासारखी चूप निघून गेली. अशीच समजूत मुंबईतील अल्लादियाखॉसाहेबांच्या एका शिष्यिणीची या लोकांनी करून दिली होती. परंतु एका रात्री 'ब्लॅव्हटस्की लॉज'मध्ये मंजीखॉचा जल्मा होता. तेथे ही गायिका कुतूहलाने मुद्दाम त्यांचे गाणे ऐकावयास आली होती. त्या रात्री खॉसाहेबांचा बसन्त केदार ('अत्तर-मुगंध') इतका सुंदर रंगला की, ती हे गाणे ऐकून चकितच झाली. नंतर दुसऱ्या दिवसापासून तिचे 'घरी येऊन जाण्या'चे निमंत्रण मंजीखॉना येऊ लागले. मंजीखॉ जाईनात. शेवटी एके दिवशी त्या गायिकेने आपली गाडी पाठविली, तेव्हा खॉसाहेबांना शिष्टाचाराकरितां जाणे भाग पडले. गायिकेने पुढे होऊन त्यांचे स्वागत केले व तंत्रोरा त्यांच्या पायापाशीं ठेऊन "आपल्यापाशीं मला शिकावयाचे आहे" अशी विनंती केली. "मी तुमच्यासारख्या लोकांना शिकवीत नसतो. त्याशिवाय ज्या समुद्रांतून तुम्हाला आकंट विद्या मिळाली आहे, त्यांतून आम्हाला फक्त चार थेंब मिळाले आहेत. तो समुद्र तुमच्याजवळच आहे. आम्ही त्यांच्यापेक्षां जास्त काय शिकविणार?" असे स्पष्टपणे खरे उत्तर देऊन खॉसाहेब निघून आले. ही हकीकत त्यांनी स्वतः मला सांगितली. वडिलांबद्दलचा राग या उद्दारांत टासून भरला होता.

१९३० ते १९३५ पर्यंत खॉसाहेबांनी आपल्या गाण्याने मुंबई गाजविली. विठ्ठलदास शेट यांनी नाना शंकरशेट हॉलमध्ये त्यांचे ओळीने सोळा जल्से केले. निरनिराळ्या वेळचे राग श्रोत्यांना ऐकावयास मिळावेत म्हणून त्याप्रमाणे मैफलीच्या वेळा ठेवल्या होत्या. अपेक्षेच्या मानाने त्यांतील फारच थोड्या रंगल्या. यांचे कारण एवढेच की, यावेळी ज्या जबाबदारीची जाणीव खॉसाहेबांना कटाक्षाने असावयास पाहिजे होती, ती नव्हती. त्याशिवाय कलावंताला कीर्तीचा मद

संगीताचे मानकरी

पचविणें कठीण पडतें असें म्हणतात तेंहि खरें असल्याचा अनुभव आला. यात्रदल खासगी संभाषणांत चर्चा चालू असतांना स्नेही या नात्यानें आम्हीं सर्वांनीं र्वासाहेबांची भीड न धरतां खूपच हजेरी घेतली. पहिल्यानें ते ताठरच होते; पण आम्हीं सर्वच एकमतानें त्यांना पुराव्यासकट पटविलें, तेव्हां त्यांना कबूल करणें भागच पडलें. या जलशापूर्वीं पुष्कळशा रागांची मेहनतपूर्वक उजळणी करावयास पाहिजे होती, ती त्यांनीं केली नव्हती. जे राग सरावांत होते तेवढेच चांगले रंगत; परंतु जे सरावांत नव्हते, त्या रागांच्या गायनांत दडपादडपी, हुकमीपणाचा अभाव, रागाचें अशुद्ध स्वरूप, इत्यादि त्यांच्या गायनांत सहसा दिसून न येणाऱ्या गोष्टी दिसू लागल्या. जलशाआधीं अवश्य असणारी विश्रांति ते घेत नसत, मग अभ्यास कोठला ? आमच्या वरील टीकेचा परिणाम चांगलाच झाला; कारण पुढें मद्रासच्या सफरींत व कोल्हापूरच्या सहा जलशांत ते फार चांगले गायले, असें मला स्वतंत्रपणें तिऱ्हाइतानें सांगितलें होतें.

याच प्रसंगीं त्यांनीं गायिलेल्या एक दोन रागांचीं उदाहरणें देऊन 'तुम्हीं चिजांत व्यक्त होणारें रागाचें स्वरूप सोडून विस्तार करते वेळीं तें कसें चुकीनें गायिलें' याची चर्चा आम्ही सुरू केली. पहिल्या प्रथम ते फारच गरम झाले; कारण, मला वाटतें, अशा तऱ्हेनें त्यांच्या विरुद्ध या वेळपर्यंत असा आक्षेप कोणी घेतला नसावा, किंवा चर्चाची त्यांना संवय नसावी. आम्ही त्याच चिजांचे अस्ताई-अंत्रे म्हणून या गोष्टी अत्यंत शांतपणें पुराव्यासकट सिद्ध केल्यावर ते त्रेच नरम आले; व मग सरळ मनानें त्यांनीं आपल्या चुका कबूल करून त्या सुधारण्याचें वचनहि आम्हाला दिलें. " रागरागिणींचे नियम तुमच्या पूर्वजांनीं टरविले आहेत; आणि महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं, त्या चिजा रचतांना रागाचा आरोहावरोह, त्याचे वादीसंवादी, त्याचें एकंदर स्वरूप ज्यांत स्पष्ट होतील अशा ठेवणीनेंच त्यांनीं अस्ताई-अंत्रे रचलेले असतांना, तुम्हीं त्यांच्या वंशजांनींच ते अस्ताई-अंत्रे गातांना तिकडे साफ डोळेझांक करावी, व त्या नियमांचें स्वतः उल्लंघन करून रागस्वरूपें त्रिघडवून आपलीच परंपरा मोडावी, हें जबाबदारीचें, विद्वत्तेचें वा गवईपणाचें लक्षण आम्ही समजत नाहीं. सरळ 'जीवनपुरी' गाऊन 'गांधारी' म्हणून नांव सांगावयाचें, 'नायकी कानड्या'मध्ये 'शुद्ध धैवता'चा प्रयोग मनाला येईल तसा करावयाचा, 'काफी कानड्या'मध्ये 'कानडा'च नसावयाचा, 'बिभासा'मध्ये मध्य सप्तकांत कोमल रिषभ ध्यावयाचा, आणि

तारसप्तकांत आरोहावरोहांत निरिषभ लावावयाचा, हे सर्व प्रकार आम्ही विद्वत्तापूर्ण शुद्ध गायकीचे लक्षण समजावयाचे की काय ? ” अशा आशयाचे आमचे म्हणणे ऐकल्यावर त्यांना ते पूर्णपणे पटले. मनाने निष्कपटी व सरळ असल्यामुळे स्नेहाच्या हक्काचे जोरावर आम्ही हा वाद त्यांच्याशी केला. पुढे व्यवसाय वेगळ्या ठिकाणी पडल्यामुळे त्यांनी आपल्या गायनांत काय सुधारणा केल्या हे ऐकावयास पहिल्यासारख्या त्यांच्या आमच्या गांठीभेटी होत नसत; आणि—

एके दिवशीं अकस्मात् कळले की, खोंसाहेब मंदूत रक्तस्त्राव होऊन वारले. एक चांगला कलावंत व स्नेही अंतरल्याचे आम्हाला भयंकर दुःख झाले. मरहूम अह्लादियाखोंनंतर या घराण्यांतील औरस संततीतील प्रथम श्रेणीतले रसीले गायक मंजीरा हे शेवटचेच म्हणावयाचे !

शेंकडों वर्षांची अखंड परंपरा खंडित झाली !!

ज्यांचीं राजकीय भविष्यें
तंतोतंत खरीं ठरलीं
त्या वीर सावरकरांचे
तेजस्वी मराठी ग्रंथ—

१८५७ चें स्वातंत्र्यसमर	रु. १२॥.
हिन्दुराष्ट्र-दर्शन	६
हिन्दुपदपातशाही	५
हिन्दुत्वाचे पंचप्राण	३
हिन्दुत्व	२॥.
तेजस्वी तारे	२
सिंहगड	॥.
बाजी प्रभू	॥.
रानफुलें	२
चाफेकर-रानडे	॥.

प्राप्ति-स्थळ } ग. पां. परचुरे प्रकाशन-मन्दिर
गोरेगांवकर चाल क्र. २, गिरगांव, मुंबई ४

चांगलें आणि निवडक
असें साहित्य तुम्हाला
वाचायला हवें असतें....

...तें नियमित देणारीं मराठींतील
प्रमुख नियतकालिकें म्हणजे

मौज

साप्ताहिक

पृष्ठें १६ : किंमत ३ आणे : वा. वर्गणी ९ रु.
आणि

सत्यकथा

मासिक

पृष्ठें ६८ : किंमत ८ आणे : वा. वर्गणी ६ रु.

हीं दोन्ही तुम्ही वाचा आणि आपल्या स्नेह्यांना त्यांची
शिफारस करा. दर बुधवारी 'मौजे' चा व दर एक
तारखेस 'सत्यकथे' चा अंक बिनचूक मिळण्यासाठी
वर्गणीदार व्हा. शिवाय दोहोंच्या वार्षिक वर्गणीत
त्यांचे त्या वर्षीतले सर्व खास अंक विनामूल्य मिळतात.

मौज प्रकाशन लिमिटेड, खटाववाडी, मुंबई ४

